Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XIV

N. 142 | Ottobre 2025 | ISSN 2431 - 6739

"Notte d'Europa" (Ottobre 2025) di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

4 ottobre | San Francesco d'Assisi, patrono d'Italia

Ed eravamo illetterati e sottomessi a tutti
San Francesco d'Assisi
Testamento (1226)

Francesco nel particolare di "Maestà di Assisi", affresco (320x340 cm) di Cimabue, databile attorno al 1285 -1288 circa. Si trova nella basilica inferiore di San Francesco di Assisi. Francesco nell'opera avalla con la sua silenziosa presenza la devozione verso la Vergine. Il particolare è noto per essere uno dei ritratti più antichi e attendibili di San Francesco, basato sulle testimonianze di coloro che lo conobbero personalmente.

Lillian Hellman: una femminista ante litteram della Hollywood democratica

Àngel Quintana

Nel 1977 uscì con grande successo nelle sale cinematografiche il film *Julia*, di Fred Zinnemann. Un film che ha ricevuto undici nomination agli Oscar vincendone ben tre, tratto da uno dei racconti dell'opera letteraria *Pentimento* della scrittrice Lillian Hellman. La storia racconta di un legame di forte amicizia tra due ragazze conosciutesi durante gli anni di studi all'università di Harvard. Subito dopo la vita le aveva poi divise. Julia finì per raggiungere Vienna a lavorare come psichiatra, vivendo di persona l'orrore dell'invasione nazista del paese. Lillian divenne lontana da lei una scrittrice di successo, ma accorse subito ad aiutarla appena le fu chiesto di affiancarla per salvare bambini ebrei dalle minacce e soprusi nazisti. Il tema del film si trasforma via via nella sottolineatura di una amicizia particolare tutta al femminile, oltre alla storia generale volta a valorizzare il generoso impegno sociale delle due donne. Buona parte del successo del film è dovuto al fatto che esso è stato visto come idea di una visione liberale e di sinistra di uno specifico cinema impegnato americano. Le due interpreti del film, Vanessa Redgrave e Jane Fonda erano già ben conosciute come attiviste impegnate nei movimenti della sinistra democratica americana. Il regista Fred Zinnemann autore dell'opera, ebbe a iniziare la sua carriera girando in Messico il film *Redes* (1934) finanziato dal Ministero dell'Istruzione Nazionale, che raccontava della presa di coscienza dei pescatori di fronte al loro sfruttamento. Zinnemann divenne uno degli autori di quella Hollywood classica cresciuta dopo il film *Mezzogiorno di fuoco* (1952), western considerato come allegoria della paura sociale generata dal maccartismo. Comunque, *Julia* servì tra le varie cose a far riemergere il nome di Lillian Hellman, drammaturga e sceneggiatrice finita nel dimenticatoio, come figura chiave della Hollywood classica. Il film *Julia* servì anche per far ricordare il fatto che Lillian Hellman era stata una combattente internazionalista fortemente impegnata per i diritti delle donne. Lei aveva partecipato attivamente alla guerra civile spagnola e insieme al marito, lo scrittore Dashiel Hammet, furono perseguitati proprio dal maccartismo. C'è da aggiungere ancora che durante la Seconda Guerra Mondiale, Lillian Hellman fu protagonista di tante iniziative solidali e umanitarie contro il nazismo. Con questi nobili trascorsi, la sceneggiatrice impegnata femminista Lillian Hellman è riapparsa quest'anno in un omaggio quale principale protagonista di un ciclo di 16 film al Festival del Cinema di San Sebastián. Una rassegna cinematografica voluta per riaffermare la sua straordinaria combattività contro l'intolleranza, per i diritti umani e per le libertà individuali, che Lillian Hellman ebbe modo di svolgere attraverso la sua scrittura drammaturgica cinematografica. Un forte impegno quello fatto da lei, che visto oggi ha un valore incommensurabile. Benché il nome di Lillian Hellman sia stato molto citato negli anni settanta per via del successo straordinario avuto di *Julia*, il suo nome finì poi pian piano per essere nuovamente dimenticato. Riapparve per dei fatti non proprio eclatanti che la coinvolsero. Alla fine degli anni settanta, la psichiatra Muriel Gardiner raccontò che si era trasferita a Vienna proprio a metà degli anni trenta e che lei aveva tutte le caratteristiche della donna che aveva ispirato il personaggio di Julia. Muriel Gardiner asserì però anche di non aver mai conosciuto personalmente Lillian Hellman, e che quindi quella storia di lotta di resistenza anti-nazista a Vienna era puramente inventata. Poco tempo dopo, la scrittrice statunitense Mary McCarthy, della stessa generazione della Hellman, sostenne che tutte le opere autobiografiche di Lillian Hellman non erano altro che menzogne, compatibili col suo ruolo di agente segreto al servizio dello stalinismo. Lillian Hellman aveva già pubblicato tre racconti autobiografici: *An unfinished woman: a memoir* (1966), *Pentimento* (1971), incentrato su sei racconti di personaggi che lei ebbe modo di conoscere, e *Sconundrel Time* (1976). Sulla base di queste tre opere letterarie, Lillian Hellman volle riaffermare ciò che realmente aveva vissuto. La critica letteraria ritenne che il dibattito generato attorno all'autenticità o meno dei lavori della sceneggiatrice mettesse in discussione i limiti stessi dell'autofinzione, cioé sul modo stesso in cui l'immaginazione potesse incidere sulla reale costruzione di una autobiografia. Lillian Hellman si tutelò con una denuncia rivolta direttamente contro Mary McCarthy, ma entrambe morirono prima che il processo potesse svolgersi per dirimere questo conflitto giuridico. Comunque sia, il tempo trascorso ha finito per mantenere la figura di Lillian Hellman ancora come un vero enigma. Una donna che sotto molti aspetti è stata una anticipatrice del suo tempo, come l'attrice Marion Davies e la scrittrice Anita Loos, dimostrando come negli anni d'oro hollyoodiani la presenza femminile avesse un ruolo decisivo. Lillian Hellman è stata, insieme alla scrittrice e poetessa statunitense Dorothy Parker, una delle grandi scrittrici degli anni trenta. La retrospettiva di sedici film al Festival di San Sebastián ci ha fatto apprezzare il suo vero valore con opere cinematografiche straordinarie da lei scritte, quali *L'uomo del West* (1940) e *Piccole volpi* (1941) di William Wyler, *Fuoco a oriente* (1943) di Lewis Milestone, *Quelle due* (1959) ancora di William Wyler, *La porta dei sogni* (1963) di George Roy Hill o *La caccia* (1966) di Arthur Penn. Nonostante non sia stata per niente citata, il personaggio di Lillian Hellman è presente anche dietro l'opera famosa di *The Spanish Earth* (Terra di Spagna), il documentario che Joris Ivens realizzò a difesa della causa repubblicana

Lillian Hellman (New Orleans, 1905 – Tisbury, 1984)

"Julia" (1977) di Fred Zinnemann

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

anticipando gli orrori della Seconda Guerra Mondiale, per essere infine promosso e commentato da Ernest Hemingway. Il tema centrale che contraddistingue l'impegno di Lillian Hellman è la lotta contro l'intolleranza e l'avidità presenti nella società americana. Lillian Hellman nacque nel 1905 a New Orleans crescendo nel profondo sud degli Stati Uniti, in una famiglia ebraico-americana. *Piccole volpi* fu realizzata come opera teatrale nel 1939 non tardando ad essere poi adattata per il cinema nel 1941 da William Wyler (regista con cui Hellman collaborò spesso) in un'opera classica interpretata da Bette Davis. Il film è ambientato alla fine del XIX secolo, in una comunità sudista. La calcolatrice spietata protagonista Regina Giddens, interpretata dalla straordinaria Bette Davis, ingaggia una lotta senza quartiere contro i propri fratelli per ottenere l'eredità di famiglia. Nei suoi piani non c'è posto per i sentimenti, nemmeno verso suo marito, un uomo onesto che ritorna a casa dopo aver sofferto di una grave malattia. Il film offre un ritratto duro sull'ipocrisia della vecchia società aristocratica americana, che sovvertiva la visione nostalgica di un mondo idilliaco e perduto attorno alla piantagione di Tara, della casa di Rossella O'Hara di *Via col vento (1939*, di Victor Fleming). Nel 1966, quando il nuovo cinema americano iniziava a emergere, Lillian Hellman risulta autrice di uno dei film chiave di denuncia contro l'intolleranza dell'America profonda. *La caccia* (1966) di Arthur Penn racconta la storia di un detenuto, interpretato da Robert Redford, fuggito di prigione per nascondersi nel suo paese. Proprio i suoi vicini, personaggi assolutamente degradati, rivolgono contro di lui una autentica caccia all'uomo come si trattasse di uno speciale diversivo. Solo lo sceriffo, interprete Marlon Brando, uomo integro e corretto, cercherà di evitare il suo linciaggio, cosa che lo porterà a scontrarsi contro tutte le formali istituzioni comunali finendo per mostrarne di queste il razzismo endemico. *La caccia* fu una operazione rivolta contro la meschinità e il peso della vendetta in una società non in grado di interiorizzare, di fare propria, la funzione e il vero valore della legge. La carriera teatrale di Lillian Hellman iniziò con l'opera teatrale *The children hours*, la cui prima rappresentazione avvenne nel 1934. Due anni dopo il debutto teatrale, il giovane regista cinematografico William Wyler decise di portarla sullo schermo, sottoponendosi ai codici morali imposti dal Codice Hays. *These Trees* (1936) racconta la storia di Karen (interpretata da Miriam Hopkins) e Marta (l'attrice Merle Oberon), compagne universitarie fino alla laurea, che trasformano una fattoria ereditata dalla nonna di Karen in una scuola femminile. Succede che un giorno le due insegnanti e il dottor Joe Cardin (l'attore Joel McCrea), il medico che le aveva incoraggiate a realizzare la scuola, si ritrovano coinvolte in uno scandalo quando una loro studentessa perversa inizia a diffamarle. Il film è incentrato sulle accuse fatte di menzogne e sugli effetti prodotti dalle calunnie, mai affronta il tema della relazione intima tra le due donne. E' nel 1959 che William Wyler decide di rivisitare il testo della Hellman per renderlo più esplicito, rispondendo ai dubbi su cosa ci fosse effettivamente dietro la relazione tra Karen (l'attrice qui è Audrey Hepburn) e Marta (Shirley McLaine). Senza rendere troppo esplicito il tipo di relazione sentimentale tra le due donne, la sceneggiatura riportava chiaramente un legame affettivo tra loro con tutti i problemi che ne sarebbero seguiti a causa dell'intolleranza del perbenismo della società americana. *The children hours*, questo riadattamento di William Wyler, rende definitivamente giustizia alla volontà di Lillian Hellman di voler apertamente raccontare dell'omosessualità femminile, per mettere in crisi e sfidare la morale ultraconservatrice.

"La caccia" (1966) di Arthur Penn

La vita sentimentale di Lillian Hellman è stata portata sullo schermo nel 1999 in un docu-drama televisivo diretto dall'attrice Kathy Bates, interpretato da Judy Davis e Sam Shepard soprannominate rispettivamente Dash e Lilly. Lillian Hellman si sposò nel 1925 con l'agente letterario Arthur Koben, con il quale si trasferì a Hollywood. Lì iniziò a farsi un nome come critica letteraria e dove incontrò lo scrittore di gialli Dashiell Hammett, autore di *Piombo e sangue* e de *Il falcone maltese*. La sua relazione con Dashiell Hammett fu tormentata ma intensa. Lo scrittore era un donnaiolo e allo stesso tempo aveva anche relazioni con uomini, mentre la bisessualità di Lillian Hellman è sempre stata tenuta celata. La forza del rapporto sentimentale tra Lillian Hellman e Dashiell Hammett risiedeva tutta nel loro forte e comune impegno politico. Insieme furono attivi nel Partito Comunista. Fu Hammet a incoraggiare Lillian a partecipare alla guerra civile spagnola, finendo entrambi per essere poi perseguitati e colpiti dal Senatore Repubblicano Joseph McCarthy. Dashiell Hammett fu imprigionato e costretto a trascorrere sei anni in prigione, un tempo che segnò profondamente la sua vita fino alla morte, avvenuta nel 1961. La relazione autentica tra Lillian Hellman e Dashiell Hammett resta ancor oggi un mistero tipico di ogni genere di melodramma, ma è bene anche dire che dietro i loro nomi si cela la storia di una Hollywood antisistema che da sinistra lottava per un mondo migliore.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

These Three (1936) di William Wyler

#Venezia82

Oltre al glamour e al red carpet c'è di più

La 82ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia ha mostrato il suo volto più nobile, impegnato e combattivo. il Lido è diventato il palcoscenico di una mobilitazione potente e stupenda a favore della Palestina anche grazie al collettivo Venice4Palestine.

Carlo Verdone

Celebre per la sua galleria di personaggi indimenticabili, Verdone ha dichiarato: «La mia firma nell'appello su Gaza? Sono stato messo in mezzo, non sapevo nulla». Curiosamente, non si ricorda lo stesso Verdone prendere posizione contro l'esclusione degli artisti russi per via della guerra in Ucraina. Forse sarà proprio questo suo "personaggio" attuale – più reale, meno divertente e senza la solita malinconia – a risultare il meno popolare e, paradossalmente, il più memorabile. Del resto, lo stesso discorso vale per molti altri artisti che, pur potendo, non si sono mai esposti.

Tra le tante dichiarazioni di colleghi di Verdone, ne riportiamo solo alcune, di tutt'altro impegno.

Anna Foglietta

Fermata dai carabinieri al Lido di Venezia e sequestrata la bandiera palestinese: "Dobbiamo svegliarci, dobbiamo lottare, dobbiamo crederci, dobbiamo unirci, dobbiamo essere militanti per salvare l'umanità. Si chiama Every Child is My Child per i diritti dell'infanzia, sono presidente di un'associazione e in prima linea nell'attivismo. E ho pensato che tutto quello che ho costruito come artista e come attrice in qualche modo abbia contribuito a portarmi al punto in cui sono arrivata. Non possiamo essere in nessun altro posto del mondo se non lì"

Benedetta Porcaroli

"Dedico ai miei colleghi che sono sulla Global Sumud Flotilla che ci ricordano che non è tutto finito e che c'è un motivo valido per alzarsi la mattina che si chiama umanità"

Michele Riondino

Riondino è arrivato al Lido con la bandiera palestinese sullo smartphone, un gesto semplice ma carico di significato, anticipando la sua partecipazione al corteo dichiarando *"È nostro dovere esserci"*. Ha dichiarato, tra l'altro: "è nostro dovere" ricordare, sotto i riflettori, che "dall'altra parte del nostro mare c'è qualcuno che si sta svegliando e che sta per morire".

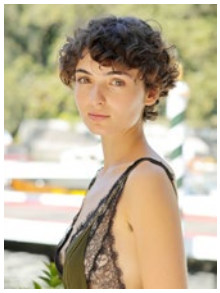
Pietro Marcello

"Io sono critico per questo momento storico, sono libertario e sono per la disobbedienza civile. La cosa che mi affascina sono i camalli genovesi pronti a bloccare il porto di Genova, un gesto così rivoluzionario e politico l'ho solo letto sui libri. Un gesto di disobbedienza civile che mi riempie il cuore".

Toni Servillo

Consentitemi, a nome di un sentimento che tutto il cinema italiano prova, di esprimere ammirazione per coloro che hanno deciso di mettersi in mare con coraggio, di raggiungere la Palestina e di portare un segno di umanità in una terra dove quotidianamente e in maniera crudele la dignità umana è vilipesa"

Tecla Insolia



"Non c'è nessuna discriminazione per l'etnia, non è come riportano i media. Chiedere di escludere chi sostiene pubblicamente il genocidio era il minimo" ha detto Insolia dal corteo difendendo la richiesta di Venice4Palestine di escludere Gal Gadot e Gerald Butler dall'82. Mostra del Cinema. Una richiesta definita "boicottaggio culturale" e non "censura", motivata dal fatto che i due attori sostengono pubblicamente e attivamente il genocidio.

Kaouther Ben Hania

"Vorrei dedicare questo premio alla Mezzaluna palestinese e a coloro i quali rischiano di tutto per salvare le vite a Gaza, loro sono i veri eroi e la voce di Gaza. Stanno cercando di ascoltare le grida di tutte le persone alle quali nessuno dà una risposta. La voce di Hind Rajab continuerà a risuonare fino a quando qualcuno non si assumerà la responsabilità di quello che sta succedendo".

Jim Jarmusch

E' salito sul palco indossando la spilla con la scritta 'Enough' contro il conflitto israelo-palestinese indossata anche dal cast 'The Voice of Hind Rajab' nel giorno dell'anteprima: "Non voglio sostegno dal governo israeliano, non voglio venga mostrato da loro", ha detto il regista aggiungendo che "la popolazione di Israele è meravigliosa, amo le persone che non sono a favore di Netanyahu".

DdC

Global Sumud Flotilla,

Il cardinale Pierbattista Pizzaballa

Un messaggio di pace per Gaza è arrivato forte e chiaro del cardinale Pierbattista Pizzaballa dalla Terra Santa alla conclusione della cerimonia di premiazione. "Viviamo un momento drammatico e divisivo per noi e lo vediamo in tutto il mondo. La cronaca di quello che stiamo vivendo la conoscete, le immagini sono molto significative parlano di morte, dolore e distruzione. Siamo talmente pieni di dolore che sembra non esserci spazio per quello di altri, un clima di odio sempre più profondo nelle popolazioni ebree e palestinese. La violenza a cui stiamo assistendo è un linguaggio violento e disumanizzante. Questa guerra deve finire è tempo di fermarla ma la fine che auspichiamo non sarà la fine del conflitto e del dolore».

Pizzaballa ha poi aggiunto invitando all'impegno del mondo della cultura, dicendosi «certo che da Venezia possa arrivare un contributo positivo alla pace con parole e immagini. La cultura e il linguaggio poi possono arrivare alla politica».

#Venezia82

82ª Mostra del Cinema di Venezia: appunti di una spettatrice qualunque

Anna Maria Stramondo

Con due interpreti indovinatissimi, Toni Servillo (meritata Coppa Volpi per la migliore interpretazione maschile) e Anna Ferzetti, risorge con *La grazia*, a parere della Spettatrice Qualunque, il migliore Paolo Sorrentino, quello che, secondo lei, avrebbe avuto tutti i titoli per concorrere al Leone d'oro. Un Presidente della Repubblica vedovo, cattolico, ha una figlia, Dorotea, giurista come lui. Alla fine del suo mandato il Presidente deve decidere su due richieste di grazia e occuparsi di eutanasia. Veri e propri dilemmi morali. La decisione andrà presa con senso di responsabilità ma con grandi dubbi. Nessuna sbavatura in un racconto dove si rappresenta molto. Figure istituzionali che rimandano a tanti personaggi conosciuti nella vita reale, rapporti filiali descritti con delicatezza che si intrecciano a serie questioni etiche e giuridiche, leggerezza e ironia di sincere amicizie. C'è il miracolo della migliore commedia che regala risate senza scadere e senza far perdere profondità ai dialoghi. Tanti, troppi film dopo questa proiezione lasceranno la SQ perplessa, troppa voglia di scappare al sole.

"La grazia" (2025) di Paolo Sorrentino

Orphan di László Nemes, film ungherese in concorso, tutto color seppia, forse avrebbe potuto essere un'opera nelle corde della SQ, che ammette sfacciatamente come i suoi giudizi siano facilmente influenzati dall'ora e dal numero delle visioni del giorno. Alla storia di un ragazzino ebreo cresciuto dalla madre nell'idealizzazione di un padre defunto, ambientata a Budapest dopo la rivolta contro il regime comunista, manca secondo l'SQ qualcosa. Siamo sul piano delle storie di Oliver Twist e Tom Sawyer con patrigni (in questo e in altri casi veri padri) brutali. Perché però a settant'anni scappano lacrime di commozione leggendo Dickens o Twain e invece qui si guarda l'orologio e ci si chiede quando finirà? Che Mostra del cinema sarebbe senza portare sul red carpet George Clooney? Questo potrebbe essere il motivo che ha spinto i selezionatori a mettere in concorso *Jay Kelly* di Noah Baumbach. La commedia, girata in Italia, segue il famoso attore cinematografico Jay Kelly e il suo manager Ron in un viaggio con incontri di gente normale che dovrebbe farli riflettere sul senso della loro vita. Mah! Le risate in sala disturbano e rafforzano il mah.

Due giovani poveracci, pazzi e scemi, con l'ossessione dei complotti rapiscono in *Bugonia* di Yorgos Lanthimos la potente ricca e intelligente amministratrice delegata di una grande azienda. Loro credono sia un'aliena intenzionata a distruggere la Terra. È, anche secondo Barbera, un'opera simil coreana, una commedia fantascientifica con un importante cast. La SQ aveva apprezzato molto di più *Povere creature.* In *Bugonia* sembra ci sia solo un succedersi continuo di sevizie e di schizzi di sangue con un finale che vorrebbe sorprendere e di fatto colpisce e resta impresso solo per i costumi di maglia liscia lavorata con ferri della dimensione di manici di scopa.

À pied d'œuvre di Valérie Donzelli è la storia vera di un fotografo che lascia la professione di successo per scrivere e cade nell'indigenza. C'è il messaggio, c'è il messaggio! Sacrificarsi e seguire sogni e ambizioni senza mollare mai. Peccato però che manchi il guizzo di Ken Loach. La SQ è rimasta fredda, forse per colpa di Bastien Bouillon e della sua inespressivitá che magari era voluta e rappresentava l'anomia della situazione. Poveraccio, che colpa ne aveva l'attore. No, è colpa di Ken Loach che non ha collaborato alla scrittura e non l'ha diretto. Ciò nonostante, ha vinto il premio per la migliore sceneggiatura che la SQ, in fondo, ritiene un meritato riconoscimento.

In *No other Choice* di Park Chan-Wook, Man-soo, lavoratore qualificato, specializzato da anni nella produzione di carta dopo essere stato improvvisamente licenziato, trascorso oltre un anno passando da un colloquio di lavoro all'altro, quando si presenta disperato alla sua vecchia azienda scopre che altri candidati vengono prima di lui. Disposto a tutto per riacquistare la dignità e la ricchezza del passato diventerà cercatore/tagliatore di teste. Per la SQ troppo cruento e la violenza annienta ogni sentimento.

Con *Sotto le nuvole*, Gianfranco Rosi riprende il Golfo di Napoli alla base del Vesuvio, rappresentandolo con i toni del grigio e del nero; una terra scossa da terremoti con le nuvole che si confondono alle fumarole dei Campi Flegrei. Ville romane subacquee, depositi di statue illuminate da torce, scavi di Pompei ed Ercolano, la classe di un maestro di strada, il grano ucraino di una nave siriana e la Sala operativa dei vigili del fuoco. Dentro una circumvesuviana vuota, in un controcanto alla rappresentazione di Napoli, tutto sole mio, mandolini e pizza, sentiamo le voci di archeologi, tombaroli, magistrati, studenti, lavoratori, popolo spaventato e fiducioso che animano il mondo

sotto le nuvole. C'è cura di chi riprende e attenzione di chi ascolta, impossibile distrarsi, arriva il rumore delle bombe e si ride delle battute spontanee e involontarie anche di chi cerca conforto. Filmati d'epoca ogni tanto si inseriscono nell'attualità legando passato e presente. Entusiasticamente condiviso dalla SQ il Premio Speciale della Giuria che, per una volta, dona alla SQ l'emozione d'averci azzeccato.

Frankenstein di Guillermo Del Toro con un cast che comprende Oscar Isaac, Jacob Elordi é Christoph Waltz è l'adattamento del classico racconto di Mary Shelley su Victor Frankenstein. Ma la SQ ammette di non essere amante del genere e di conseguenza non riesce ad apprezzarlo. Tante volte, durante la proiezione, ha guardato il suo orologio.

Tre episodi, un bel cast (Adam Driver, Charlotte Rampling, Cate Blanchett e tanti altri), ironia e tenerezza, silenzi, omissioni e incomunicabilità tra parenti. La SQ si è rilassata molto vedendo *Father Mother Sister Brother* di Jim Jarmusch, il cinefilo accanto a lei russava beato. La SQ rilassandosi pensava a questo momento quando si sarebbe trovata a doverne scrivere e si chiedeva cosa dire di questa pausa di tranquillità goduta inaspettatamente in mezzo a racconti tragici, scene cruente, racconti complessi, testimonianze di altre realtà e di altri mondi. Poi ha trovato le fil rouge che legava i tre episodi facendone un lungometraggio: l'acqua. Il padre finto povero offre bicchieri d'acqua ai figli. La madre raffinata ha preparato un tè con acqua filtrata, i fratelli si chiedono se sia possibile brindare con due bicchieri d'acqua. L'acqua è elemento essenziale per la vita ma si può affermare che sia elemento determinante per il Leone d'oro?

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Per una volta, unica consolazione sarà quella di non far soffrire gli spettatori che vanno al cinema spinti dalla pubblicità che si dà ai premi. Molto spesso tali spettatori, non essendo appassionati ed esperti, escono sconvolti, turbati e certi di non aver capito qualcosa. Stavolta sono rischi che non correranno. Potranno rilassarsi due ore come la SQ o appisolarsi come il suo compagno cinefilo e il Leone d'oro sarà stato un cucciolo di bracchetto accoccolato ai loro piedi. Cosa si ricorderà? La cura della tavola del secondo episodio, i pasticcini disposti con cura nei vassoi e il bel vestito dell'elegante Rampling.

Se non avesse vinto il Leone d'oro la SQ avrebbe scritto soltanto: *Father Mother Sister Brother* è un lungometraggio con storie che raccontano bugie omissive in famiglia. Ovvero c'è proprio poco da dire.

In *The wizard of the Kremlin* di Olivier Assayas, nella Russia non più parte dell'Unione Sovietica, il giovane Baranov (Paul Dano), ambizioso, brillante ed esperto di comunicazione diventa spin doctor dell'ex agente del KGB Putin (Jude Law). Al cuore del sistema, Baranov opera con disinvoltura manipolando e giocando tra verità e menzogne ignorando i pericoli fino all'incontro con Ksenia, donna dei tempi del disimpegno e illusione di normalità. Quando Baranov parlerà, rivelando segreti del regime che ha contribuito a costruire, accadrà l'inevitabile. Tratto dal romanzo di Giuliano da Empoli è un film serio, che si teme molto documentato e vicino alla realtà. Anche la SQ non si è distratta mai.

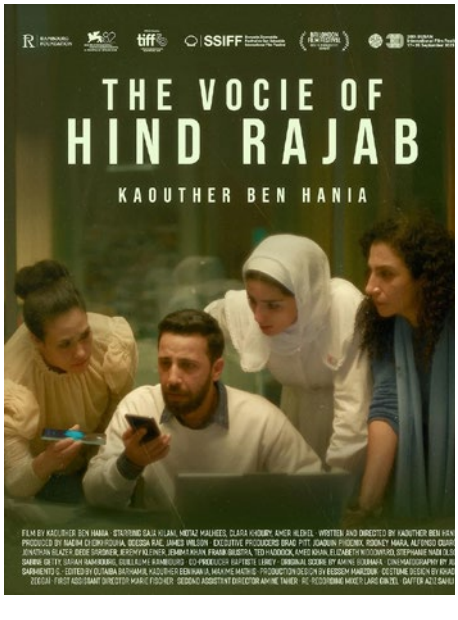
The testament of Ann Lee di Mona Fastvold ha come protagonista Amanda Seyfried che da *Mamma mia* degli Abba passa a madre mia che orrore! Opera ispirata alla vita di Ann Lee, fondatrice degli Shakers, un movimento religioso radicale nato alla fine del XVIII secolo e oramai (per fortuna) rimasto praticamente senza seguaci. Fanatici religiosi diffondono teorie per la pratica di castità assoluta. La giovane fondatrice, prima moglie violentata e madre di bimbi destinati a morire neonati, poi fanatica religiosa, cui miracolosamente le braccia si ricoprono di lunghi peli dorati, canta e balla mentre predica facendo virare il film verso il musical e così impedendo di chiudere gli occhi a chi magari approfitterebbe del proprio disinteresse alla storia per dormicchiare un po'. Visto questo, *Mother* (film su Madre Teresa che ha inaugurato la sezione *Orizzonti*) appare frizzante e il miracolo avviene quando altri della fila si alzano e la SQ può scappare fuori dalla sala senza infastidire chi eroicamente resta a vedere il film

Mark Kerr era davvero la Macchina Distruttrice, la sua forza si manifestava anche fuori dal ring, con la capacità di affrontare gli alti e bassi della vita ma alla statura fisica e alle capacità atletiche non corrispondeva altrettanta forza emotiva. Sarà forse la poca attrattiva delle arti marziali miste sulla SQ ma, a parte il dubbio sull'incontro finale che forse ha nascosto un atto di generosità nei confronti dell'avversario amico, *The smashing machine* di Benny Safdie non le è sembrato nulla di memorabile e dove si riscontrino i meriti per guadagnare il Leone d'argento per la migliore regia le rimane totalmente ignoto.

Ne *L'Etranger* di François Ozon, come nel famoso romanzo di Camus, un tranquillo impiegato partecipa al funerale della madre senza versare una lacrima. Il giorno dopo inizia una relazione occasionale con una collega e torna alla solita routine prima che la sua vita venga sconvolta da un losco vicino. *Lo straniero* raffigura, nel romanzo e nel film un uomo alla deriva nell'assurdità della vita. Rimanendo nell'assurdo di un'audace affermazione, la SQ che è andata a rivedere alcuni frammenti del film di Visconti, ha trovato il giovane Benjamin Voisin più adeguato al ruolo di quanto lo fosse Mastroianni. Forse la SQ sta scrivendo sotto gli effetti di un'ubriacatura potente ma la capacità di Voisin di non far mai trasparire alcun coinvolgimento le sembra più adeguata all'opera di quanto lo fosse Mastroianni.

Un missile di provenienza ignota sta per abbattersi sugli Stati Uniti, restano pochi minuti per decidere come reagire. I tentativi di intercettarlo falliscono e al Presidente è lasciata la decisione sull'utilizzo dell'atomica. Diverse nazioni possiedono armi nucleari sufficienti a porre fine alla civiltà in pochi minuti. La "difesa" sortirebbe il risultato dell'annientamento dell'umanità, Kathryn Bigelow con *A house of dynamite* vuole ricordarlo e intende scuoterci da un incosciente indifferenza. Sicuramente colpisce nel segno in tal senso ma ciò non significa che il lungometraggio ci tenga col fiato sospeso come altre volte è riuscita a fare. Siamo, riflette l'SQ, anestetizzati dalle cronache internazionali o semplicemente qualcosa ha funzionato meno rispetto a *The Hurt Locker*?

The voice of Hind Rajab sconvolge gli spettatori che pure ne conoscevano già benissimo la storia così come era rimasta sconvolta la regista tunisina Kaouther Ben Hania quando per la prima volte ha ascoltato le disperate richieste d'aiuto della bambina palestinese che non compirà mai sei anni. Il 29 gennaio 2024 i volontari della Mezzaluna Rossa ricevono una chiamata di emergenza da Gaza e parlano con Hind, una bambina, intrappolata in un'auto sotto i cadaveri dei suoi parenti, che implora di essere salvata. Mentre cercano di tenerla al telefono fanno tutto il possibile per farle arrivare un'ambulanza. Alla fine di luglio, nella conferenza stampa di presentazione della 82^ Mostra del cinema, al Direttore Barbera, nell'anticipare il titolo di questo film in concorso, si era rotta la voce per l'emozione. Il Presidente della Biennale Buttafuoco nel discorso di apertura aveva dedicato alla tragedia di Gaza la tragedia di Euripide *Le Troiane* nella parte in cui si piange l'uccisione di una bambina. Per quanto si sappia delle migliaia di bambini seppelliti dalle bombe, nessuna storia, nessun racconto è più atroce di quanto accaduto quel 29 gennaio. Sembrava un Leone d'oro assicurato, sembrava che nulla potesse competere e che non potessero esserci confronti. Tante volte si parla di arrivare al cuore dello spettatore e in questo caso non potevano esserci dubbi. Ma la SQ, forse più insensibile di quanto sia ammissibile essere restava perplessa. In questo caso non si trattava di dare un riconoscimento al lavoro di un regista, di un autore, di un cast, si trattava del fatto di non poter negare il premio più importante al grido più straziante. E allora alla SQ che pure ha trovato esagerato (se non totalmente immeritato) il riconoscimento al film di Jarmusch è apparsa molto più equilibrata la decisione di assegnare a *The voice of Hind Rajab* Il Leone d'argento - Gran premio della Giuria. L'opera, inoltre, ha rappresentato, nella parte di finzione, tutte le tensioni e i drammi degli operatori della Luna Rossa con ottime interpretazioni ed efficace gestione dei tempi.



Inaspettati rovesci finanziari costringono la Duse a tornare sul palcoscenico. Con la sua arte sfida il tempo e gli affetti mentre la sua salute si aggrava, Pietro Marcello sceglie per *Duse*, per la parte dell'inarrivabile attrice, una Valeria Bruni Tedeschi sempre uguale in qualunque ruolo, La Bruni Tedeschi presta senza fatica la sua instabilità alla Duse. Che ci fa poi Giordano Bruno Guerri nel film? La sua devozione a D'Annunzio l'ha condotto ad interpretare il suo fedele attendente? È questa un'ulteriore perplessità.

Una principessa vendica la morte del padre. *L'Amleto* di Shakespeare rivive nell'anima giapponese *Scarllet* di Mamoru Hosoda. La protagonista, Scarlet una principessa medievale, esperta spadaccina, si ritrova sconfitta e ferita a morte in un mondo surreale, dove incontra un giovane infermiere del 2000 che le mostra la possibilità di un futuro libero dalla vendetta. La grafica è quasi fastidiosa soprattutto nella rappresentazione del presente.

Elisa di Leonardo Di Costanzo è tratto dal libro del criminologo Cerretti *Io volevo ucciderla*. I criminologi Adolfo Ceretti e Lorenzo Natali da anni conducono studi sull'agire violento dei criminali "sani". Era, per la SQ, il film delle maggiori aspettative, un tema importante, una base di ricerca seria, due bravi attori, oltre Barbara Ronchi, uno dei suoi attori preferiti,Roschdy

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Zem, un regista sensibile con una valida filmografia alle spalle. Elisa è stata condannata per avere ucciso la sorella maggiore e averne bruciato il cadavere, delitto di cui afferma non ricordare che alcuni frammenti. Quando decide di incontrare il criminologo Alaoui e partecipare alle sue ricerche, i ricordi iniziano a prendere forma, e, nel dolore, Elisa intravede l'inizio della redenzione. La SQ ha seguito con attenzione tutto lo svolgersi del narrato rimanendo però sempre distante da quel coinvolgimento, da quel desiderio di comprensione, da quella curiosità di saperne ancor di più, che invece aveva suscitato *Ariaferma*. Eppure qui c'era molta più aria ma il film è rimasto fuori dal palmares e la SQ trova la scelta della giuria non opinabile.

Nel cuore di un giardino botanico in una città universitaria medievale in Germania si trova un maestoso ginkgo biloba che, testimone silenzioso, ha osservato, per oltre un secolo, i tranquilli ritmi di trasformazione della natura attraverso tre vite umane. Ha letto queste affermazioni la SQ nella sinossi del film e si è chiesta in base a quale criterio le cose osservate dalla pianta nel corso di un secolo avrebbe dovuto seguirle e capirle lei nei 145 minuti di *Silent Friend* di Ildikó Enyedi che sono quasi

"Silent Friend" (2025) di Ildikó Enyedi

due ore e mezza da sottrarre ad altre faccende presumibilmente più utili. 2020, un neuroscienziato di Hong Kong, esplorando la mente dei neonati, inizia un esperimento inaspettato con il vecchio albero. La SQ ha visto solo un bel bimbo con tante perline colorate in testa. 1908, la prima donna è ammessa all'università di botanica e la SQ ne ha seguito l'esame molto duro e molesto. 1972, una giovane studentessa osserva un geranio mentre un giovane ragazzo ammette di infischiarsene delle piante. Per lei il film aveva solo una stupenda, limpida, luminosa fotografia.

Se fosse veramente un documentario *Un film fatto per Bene*, sarebbe insopportabile il trattamento riservato da Franco Maresco ad un personaggio molto noto al circo degli abituali frequentatori della mostra. La SQ crede invece sia un lungometraggio di finzione costruito su materiali d'archivio e riprese originali. che sfruttando alcuni aspetti e alcuni ricordi di Carmelo Bene ha consentito a Maresco molta ironia su sé stesso e un giudizio impietoso sul cinema italiano. A staccare la spina del film di Franco Maresco su Carmelo Bene è il produttore Andrea Occhipinti, esasperato dai ciak infiniti e dai ripetuti ritardi. Dal canto suo, il regista accusa la produzione di "filmicidio", facendo poi perdere le sue tracce. L'amico di Maresco, Umberto Cantone, incontra tutti coloro che hanno partecipato all'impresa, ricostruendo la personalità e le idee dell'autore più cinico, critico, rabbioso, autolesionista, blasfemo e non inquadrabile del cinema italiano, cinema visto come un mondo di merda. Esilarante, satirico, sconcertante, libero da ogni schema.

Con Xin Zhilei, Coppa Volpi per la migliore interpretazione femminile, *The Sun rises on us all* di Cai Shangjun è un melodramma sociale cinese con lui che si è sacrificato per amore ed ha scontato la pena per un crimine commesso da lei. Con lei che è incapace di ripagarlo per il sacrificio compiuto. Quando si incontrano di nuovo la loro vita quotidiana sFFi ricrea e scoprono, come commenta il regista, che il pentimento non porta perdono e il sacrificio non porta giustizia.

Per una Mostra del cinema che ha lasciato molto interdetta la SQ gli ultimi film in concorso risultano rivelatori e sembrano voler mettere a posto tante tessere del mosaico. Maresco con le sue riprese e con le sue immagini a volte sconcertanti, a volte assurde mostra la follia dei registi. Cai Shangiun sorprende con un melodramma estremamente tradizionale, sentimenti e situazioni complesse trattate con una semplicità quasi didascalica. Unico problema il fast fashion che inquina il pianeta (le montagne di vestiti che vediamo nei negozi e nelle fabbriche cinesi) in quest'ultimo, il cinismo illimitato e la blasfemia in quello precedentemente citato. E comunque che piccolo cortile è la grande Biennale.

"The Sun rises on us all" (2025) di Cai Shangjun

L'apertura per *Orizzonti*, ha fatto subito soffrire molto l'SQ, *Mother* di Teona Strugar Mitevska la trascina a Calcutta nel 1948 a incontrare una Madre Teresa, superiora di un convento in attesa dell'autorizzazione a creare un suo ordine. Con una ricostruzione, non si sa quanto veritiera, il momento è sconvolto da drammatiche scelte da prendere. Il film è cupo, i fatti oscuri, la santità offuscata, i 103 minuti sembrano molto più lunghi di quanto siano ma la SQ non può sospettare che ci saranno altre religiose che le faranno rimpiangere il film e le faranno affermare che, a confronto di ciò che verrà proiettato dopo, questo film sia frizzante! Insomma, orribile e per lei inutile, ma arriverà di peggio.

Per le Giornate degli autori la SQ ha scelto di vedere *La Gioia* perché dell'italiano Nicolangelo Gelormini. Il titolo si capisce presto è un terribile inganno. Un'insegnante di liceo che non ha mai conosciuto l'amore, se non quello opprimente dei genitori, con cui ancora vive, viene attratta e ingannata da un ragazzo, che usa il proprio corpo per rimediare qualche centinaio di euro e aiutare sua madre. È una storia triste e angosciante purtroppo ispirata da un fatto di cronaca nera piemontese. Valeria Golino si sottopone inutilmente a un trucco di invecchiamento e di totale eliminazione di qualsiasi tratto piacevole del suo viso, inutilmente perché il suo sacrificio non porta a un risultato di credibilità né tantomeno di empatia col personaggio. Nasce inaridita la protagonista e inaridisce il racconto. Jasmine

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Trinca, madre di un figlio quasi adulto, aggiunge una nota ulteriore di rimpianto per il tempo che inesorabilmente passa, una volta era lei ad avere ruoli di figlia.

In *The last Viking* di Anders Thomas Jensen, Anker, un rapinatore uscito di galera dopo aver finito di scontare la pena cui era stato condannato, vorrebbe che il fratello affetto da problemi mentali lo conducesse al bottino lasciatogli a suo tempo con la preghiera di nasconderlo. I due fratelli intraprendono un viaggio alla ricerca della refurtiva mentre dei flash-back riportano alla mente drammi e delitti della loro infanzia. Grandi risate in sala Darsena per un tristissimo film sul dolore di due ragazzi vittime di un padre violento, di un figlio fragile e di un fratello complice con un parricidio rimosso.

Meno male che la trama de Il *Maestro* di Andrea Di Stefano non evolva come i mille visti prima, ovvero con gli sfigati che diventano vincenti. In questo caso verrebbe solo voglia di dare una ripulita al maestro e ci si chiede quando verrà fuori Lolita. Lobosco che di solito vediamo dietro ad Antonio Forte, il bravo attore Giovanni Ludeno che qui interpreta il padre con grandi aspettative sulla giovane schiappa. Ci si confonde facilmente con un prodotto molto televisivo. E poi la SQ è contenta che Edvige Fenech ogni tanto ancora lavori conservandosi abbastanza bene mentre il giovane Tiziano Menichelli sembra proprio un piccolo Favino destinato a crescere. Favino è già cresciuto altrove.

Una bambina di otto anni, in *Vainilla*, osserva e racconta la storia di una famiglia di sette donne di diversa età che lotta per tenersi la casa che sta per perdere. I francesi ne avrebbero fatto un'opera corale ma attenta alle diverse sfaccettature dei personaggi, gli spagnoli una commedia divertente, la messicana Mayra Hermosillo deve ancora trovare uno stile più accattivante. La SQ era stata attratta dal tema casa ma poi si è annoiata un po'.

Marco Bellocchio ha portato alla Mostra i primi due episodi della serie *Portobello* con un Fabrizio Gifuni che con disinvoltura riesce a passare da Moro a Tortora, un Lino Musella che sta diventando un attore di cui ci si può fidare, una Barbora Bobulova e una Romana Maggiora che entrano con discrezione in scena. *Portobello* è dedicato al clamoroso errore giudiziario italiano che ha visto il presentatore televisivo Enzo Tortora, prima personaggio amato e noto della tv popolare cadere poi nel ludibrio che si riserva a chi si ritiene colpevole e colpevole due volte, perché appartenente a un mondo ricco e privilegiato. Nelle prime puntate vediamo Enzo Tortora nominato commendatore della Repubblica, all'apice del successo e in attesa del concorrente che riuscirà a far parlare il pappagallo. In quegli stessi anni il terremoto dell'Irpinia scuote anche la Nuova Camorra Organizzata e Giovanni Pandico, uomo di Cutolo decide di pentirsi e fa il nome di Enzo Tortora. Quando i carabinieri bussano alla porta di Tortora lui penserà a un errore, ma è solo l'inizio di un'odissea. Dove Bellocchio riesce è nel passaggio dal mondo dei lustrini e delle luci a quello dei muri scrostati delle carceri, dall'entusiasmo degli spettatori all'indifferenza dei poliziotti.

"Come ti muovi, sbagli" (2025) di Gianni Di Gregorio

86 minuti di autentico godimento. La SQ si chiede perché quest'anno abbia gradito più i documentari che i film di finzione. Fatto sta che, andata quasi per caso, a vedere *Ferdinando Scianna - il fotografo dell'ombra*, sia rimasta affascinata dal personaggio e totalmente rapita dal racconto. Roberto Andò segue Scianna in un un viaggio a Bagheria, mentre va a ritrovare vecchi amici e mentre cerca tracce di Sciascia nella sua casa di Palermo. Scianna rivendica la specificità della fotografia, affrancandola dall'essere una forma d'arte, riflette sulla forza dell'amicizia e sul senso del fotografare, sul significato che può ancora avere produrre delle immagini. È irresistibile nelle sue battute ma serissimo nei rapporti con la letteratura. Andò realizza un documentario che riesce a far conoscere il fotografo raccontatore e i suoi lavori, il suo stile narrativo, divertendo e stimolando serie riflessioni. Sicuramente la fotografia di Matteo Pedicini aiuta molto a entrare nel mondo del fotografo dell'ombra. Si respira un'aria complice di chi parla la stessa lingua. Il regista ha commentato l'apprezzamento per lo stile fotografico di Scianna ricordando come da bambino, la Sicilia gli sembrasse un luogo indecifrabile nelle sue caotiche contraddizioni. Troppa luce, e poi troppa ombra. Difficile prendere le misure, impossibile non sentirsi disorientati. Forse la SQ ha sempre mantenuto intatto questo senso di disorientamento.

"L'isola di Andrea" (2025) di Antonio Capuano

La SQ ha visto *L'Isola di Andrea* per conoscere quell' Antonio Capuano che Sorrentino indica come suo maestro. In realtà in questo caso (ovvero in questa Mostra) sembra non esserci paragone tra l'allievo e il maestro. Forse il personaggio di lei non è adatto alla pur bravissima Saponangelo, più adeguato é Marchioni nel ruolo di lui e sen'altro é bravo il piccolo Migliucci nel ruolo di Andrea, bambino reso problematico dalla separazione dei genitori e dalle procedure necessarie per l'affidamento.

Così come gli ultimi due film in concorso sono stati per l'SQ la significativa conclusione della Mostra, gli ultimi film visti, mentre già si cominciavano a smontare alcune sale, sono stati per la SQ un vero regalo.

Come ti muovi sbagli è il titolo del film di e con Gianni Di Gregorio ed è anche la sua filosofia. Evitare tutti i fastidi della vita quotidiana è sufficiente per essere felici? Forse ma quando la sua tranquilla routine è sconvolta dall'arrivo della figlia (Greta Scarano), in crisi coniugale, e dei due nipotini si apprezza il calore degli affetti.

Calle Malaga di Maryam Touzani con una meravigliosa Carmen Maura, descrive una condizione simile. Un'anziana trascorre le sue giornate tranquille in una casa piena di ricordi, situata in un quartiere dove tutti si conoscono. Le esigenze e l'egoismo di una giovane figlia sembrano distruggere tutto ciò. Ma le esigenze e l'egoismo dell'anziana metteranno tutto in discussione. Anche qui dietro gli egoismi c'è però l'affetto che si manifesterà con il comparire di qualche lacrima.

Due opere delicatissime, dedicate all'autunno della vita mentre il sole di agosto lascia passare sul Lido qualche nuvola di settembre. *Calle Malaga*, della sezione *Venezia-Spotligh*, ha ottenuto il premio Armani beauty del pubblico e la SQ ne è felice perché questa circostanza le ha permesso di vederlo. *Come ti muovi sbagli* ha solo avuto, essendo fuori concorso, l'onore della cerimonia conclusiva delle *Giornate degli autori*. Alla SQ è sembrata pura magia questa conclusione della 82^ Mostra. Fuori i mostri, che entrino figure di forte umanità. Anche l'ultima monaca vista sullo schermo, suor Josefa (Maria Alfonso Rosso), volto espressivo e solo silenzi, vince alla grande per l'SQ, su Madre Teresa di *Mother* e su Anne Lee.

Anna Maria Stramondo

#Venezia82

Padri, madri, figli, famiglie

Tonino De Pace

Alla fine, ha vinto il film nel quale, più che in ogni altro, è sottesa l'idea di un cinema che si rivolga ad un ambiente *familiare*, uno dei più evidenti tra gli *im*-previsti percorsi dentro al vasto panorama di film che l'82esima Mostra del cinema di Venezia ha proposto.

"Father Mother Sister Brother" (2025) di Jim Jarmusch

Fatto salvo quanto si dirà, il film di Jarmusch *Mother Father Sister Brother* rientra a pieno in uno di quei percorsi che si addensano anche al di fuori delle regole delle singole sezioni del festival. Temi che attraversano trasversalmente i concorsi e che rappresentano, a modo loro, un comune sentire dei registi rispetto a qualcosa che aleggia sospeso e che diventa urgente raccontare, assolvendo al compito, un po' invisibile, di intercettare un sentire diffuso e restituendo, al contempo, al festival un'anima che si intravede tra le rassegne e le passerelle, pur declinate quest'anno, in un fremito in più, in una visibile partecipazione per i fatti tragici del genocidio palestinese. Come le cronache hanno riferito, anche il cinema con *The voice of Hind Rajab* della tunisina Kaouther Ben Hania, sempre a proposito di temi familiari, ha contribuito ad alimentare quelle emozioni, forti e destabilizzanti che ormai da troppo tempo costituiscono l'effetto delle notizie che provengono dalla Palestina. E in questa riflessione non va dimenticato il bel film di Paolo Sorrentino *La grazia*, in Concorso e film d'apertura della Mostra, nel quale il tema della paternità attraversa il film con la sua presenza costante e intima.

Ma tornando per il momento al tema della nostra riflessione va detto che in una larga accezione, il serpeggiare di questi temi, di anno in anno diversi, finisce con il caratterizzare, in una imprevista unità le varie sezioni del festival, interrompendo, peraltro anche se per un attimo, il clima di competizione che resta il tema di fondo per un festival a premi (il *chi vincerà?* alla fine ce lo domandiamo tutti). Si tratta di percorsi silenti, veri fiumi carsici che attraversano il corpo della Mostra, diventando sentieri alternativi per attraversare il mare di film in programma e al tempo stesso per saggiare, al di fuori di ogni ottica premiale, il cinema nelle sue diverse declinazioni, ma dentro quell'unico grande contenitore che diventa al tempo stesso anche contenuto di sguardi, idee, modalità narrative, affermazioni o negazioni di verità conclamate.

Non è tanto quest'anno il tema della famiglia al centro di una elaborazione di concetti a segnare imprevisti addensamenti di senso, quanto, invece, una specie di analisi – che in certi titoli era piuttosto esplicita e forte – delle figure paterne, soprattutto, ma non soltanto.

Il film di Jarmusch per l'oggettiva prevalenza che ha avuto sul resto dei titoli merita un primo esame. E qui, *Father Mother Sister Brother*, diventa film paradigmatico per un'intera idea complessiva di riconoscimento immediato del tema e di un suo trattamento. Caratterizzato dal tessuto dei sentimenti che lo pervade ma in quella freddezza dei rapporti che si scioglie solo nel terzo episodio, sembra piuttosto un dramma trattenuto, la fine di ogni incanto rispetto all'unità familiare. Guardando *Father Mother Sister Brother* sembra di assistere ad una inarrestabile deriva di quei sentimenti non più ripetibili dentro un ambiente familiare. Quell'ultimo episodio sembra avere raccolto le ceneri del drammatico evento. Una freddezza che si avverte proprio quando le figure genitoriali dopo l'addio ai figli riacquisiscono quella libertà alla quale non intendono più rinunciare, restando, se occorre, anche assenti dalle vite dei figli. Il Tom Waits svampito e la gelida Charlotte Rampling disegnano perfettamente i contorni di un padre e di una madre che dentro un composto formalismo esauriscono ogni relazione, ogni legame in quella imprevista distanza tra loro, i figli e quel passato familiare, restando poco più di estranei che si incontrano. Niente di più che un perfetto stato di coma di rapporti familiari tra persone divenute *irriconoscibili* tra di loro. Jarmusch avvolge di *perfetto* pessimismo il suo racconto gelido. *Father Mother Sister Brother* è un film che ritorna ad un'idea di isolamento come le parole del suo titolo, lontane tra di loro e neppure unite da una interpunzione. L'ipocrisia che si respira dentro quelle cerimoniose formalità diventa allontanamento da ogni possibile solidarietà, che invece si muta in freddezza e rifiuto di ogni rapporto. Il film Leone d'oro, tappa minore per un cineasta che ha sempre rappresentato una diversità poetica, si avvale di una certa cattiveria mascherata nella rigidità dei comportamenti, che diventa anche forma estrema di un cinema che finora ci sembrava astratto e lunare.

"Otec"- Padre (2025) di Tereza Nvotová

Sotto altra prospettiva il film slovacco *Otec* (*Padre*) di Tereza Nvotová, nella sezione Orizzonti, nel quale la regista mette in scena, in un andamento piuttosto didascalico e questo è forse il maggiore difetto del film, gli effetti di quella sindrome che si definisce *del figlio dimenticato* e che si manifesta nella convinzione di avere compiuto un atto che invece nella realtà non è mai stato posto in essere. Qui è il padre a dimenticare nell'auto la figlia piccola invece che portarla in asilo. Gli effetti saranno esiziali e il dramma si rifletterà sui rapporti coniugali che solo con fatica saranno riannodati. Un cinema che spreca un'opportunità in un andamento che può dirsi "a tesi", nel quale però si rivela essenziale e sentita la prova d'attore

segue a pag. successiva

"Laguna" (2025) di Sharunas Bartas

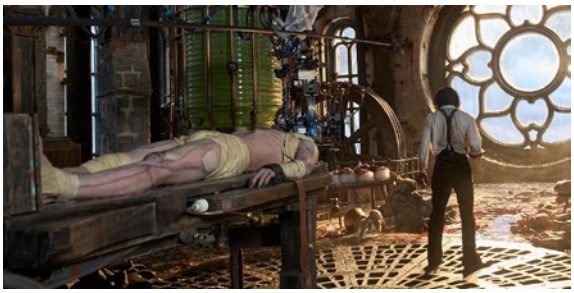
segue da pag. precedente

del suo protagonista, Milan Ondrík, che dopo il dramma sprofonda lentamente in una tragedia personale che sembra non avere esito.

Tra i padri disperati di questa edizione della Mostra del Cinema come fare a non citare il lituano Sharunas Barthas figura fantasmatica del cinema europeo. Attivo dal 1991 e con un piccolo ma denso patrimonio di lungometraggi, dieci con *Laguna*, presentato nella sezione, in verità sempre sorprendente, di Giornate degli Autori, Barthas è forse tra i registi che più di ogni altro incrocia i temi personali con quelli di una appartenenza identitaria che supera i ristretti confini di un Paese per diventare cinema dal grande respiro, affrontato con una radicalità che non appartiene più al vasto panorama del cinema europeo. Non è un caso che alcuni dei suoi film siano stati prodotti dallo stesso Paulo Branco già produttore di Manoel De Oliveira. Con *Laguna* Barthas apre lo sguardo e al contempo lo restringe su una vicenda strettamente personale e il cinema diventa dispositivo taumaturgico. Il film nasce dalla morte della figlia Ina Marija in Messico dove avrebbe dovuto girare un film. *Laguna* diventa quindi, dopo una sua mutazione in corso d'opera, una elaborazione del lutto sulle tracce della figlia scomparsa che il regista in prima persona conduce insieme all'altra figlia Ina Marija ancora piccola. Sono le sue parole a restituire a pieno il senso del film e del lutto che lo ha colpito, più di ogni altra che si possa pronunciare: "Come uomo e come regista, potrei dividere la mia vita in due parti. La prima: quando non avevo ancora perso la mia amata figlia. La seconda: dopo la sua scomparsa. Per diversi anni, solo un filo sottilissimo mi ha tenuto legato a questo mondo. Ed è grazie agli sforzi dei miei cari – e a quelli miei – che non ho spezzato quel filo. Dopo anni di riprese in Messico, questo film è cambiato radicalmente rispetto all'idea originale. È comprensibile. Quel progetto era iniziato quando mia figlia Ina Marija era ancora viva. Una volta terminate le riprese – o meglio, appena ho smesso di fare qualcosa di cui non avevo più bisogno –, improvvisamente tutto è cambiato. Ogni cosa è ricominciata: con Ina Marija, la mia figlia più piccola, abbiamo scoperto un altro inizio, la seconda parte della mia vita. Con il suo aiuto, e con il sostegno dei miei cari, sono tornato a fare quello che avevo sempre realizzato nei film precedenti. Mostrare alle persone i miei sentimenti con assoluta sincerità. E ho ritrovato la mia strada".

Il regista ungherese László Nemes ha proposto nel Concorso principale il suo nuovo film dal titolo *Orphan* che già da solo ci offre il tema di una mancanza. Il film è ambientato nel 1957 nell'Ungheria post occupazione sovietica, il protagonista è Andor un quasi adolescente che è in attesa del ritorno del padre deportato, poiché ebreo e rivoluzionario. La scoperta che farà sarà dolorosa e sarà lesiva della propria identità futura. *Orphan* nel tracciare una assenza paterna individua, pur in un atteggiarsi estetico del film, un tema che resta rilevante soprattutto ai nostri giorni, laddove la figura del protagonista rimanda ad una più larga visione e in una riflessione senza speranza indaga sull'assenza di paternità che riguarda Andor, ma anche l'Ungheria e forse anche altri luoghi.

Non si può non parlare in tema di padri e madri, di figli e di procreazione del sontuoso film di Guillermo Del Toro, quel *Frankenstein* che già nato dalla penna di Mary Shelley qui sembra riassumere, in un film a tratti abbagliante, i temi di una paternità pentita, ma al tempo stesso, guardando dalla parte della creatura che ora vive di vita propria, di un abbandono, tema che forse mai, nei film precedenti che avevano messo in scena la storia, era emerso in modo così prepotente. Il racconto diventa un lungo e ininterrotto inseguimento durante il quale il *figlio* abbandonato cova sentimenti di risentimento e vendetta. Padre e figlio si scontrano senza sconti in un finale glaciale in un film che è un peccato sia destinato al network televisivo poiché proprio per il suo sfarzo andrebbe visto rigorosamente al cinema per dare il giusto riconoscimento al creatore delle scenografie e alla visionaria concezione di Del Toro. Tutto ciò nonostante la sua lunghezza forse a tratti ingiustificata.



"Frankenstein" (2025) Guillermo Del Toro

"Orphan" (2025) di László Nemes

Sempre in tema di padri resta nella memoria la figura paterna nel tormentato film di Di Costanzo *Elisa*. Al di fuori del dramma familiare e al fatto di cronaca al quale il film si ispira, l'espiazione mai finita e mai possibile della protagonista trova proprio nella figura paterna quell'unico rifugio che la colpa le consente. *Elisa*, è un film sulla impossibilità di espiare la colpa, porta a più di una riflessione in quel suo inevitabile rapporto che ha con la cronaca e richiama alla mente un altro tragico fatto che accadde a Novi Ligure quando una ragazza e il suo fidanzato uccisero la madre e fratello di lei. Le cronache successive riportarono quella ricostruzione dei rapporti tra Erika, questo il nome della ragazza colpevole, e il padre. Tutto a testimonianza di quella intimità che a volte si manifesta nelle sotterranee relazioni che sanno andare al di là di ogni tragedia, di ogni evidente colpa, di ogni giudizio, di ogni legge vendicativa e di ogni freddezza umana.

"Elisa" (2025) di Leonardo Di Costanzo

È sempre il cinema italiano - visto tutto sommato in buona forma nella manifestazione veneziana - ad offrire un ulteriore spunto a completamento di queste note sul tema. *Il maestro* di Andrea Di Stefano è un racconto ambientato nei primi anni '70. In una famiglia della media borghesia napoletana il padre insegnante pensa che suo figlio, un ragazzo ancora adolescente, sia una promessa per il tennis italiano. Dalla piccola gloria del locale circolo sportivo lo vuole affidare ad un allenatore titolato per fargli affrontare i tornei al di fuori della piccola realtà sportiva alla quale appartiene. Lo affida a Raul Gatti (Pierfrancesco Favino), un giocatore che finita l'epoca delle promesse finì con il diventare la realtà di un fallimento sportivo e anche umano. Donnaiolo e bevitore, si rivelerà inutile per la futura carriera sportiva di Felice, che comunque non sarà mai un campione secondo le preconizzazioni paterne, ma nel lungo tragitto di formazione – che costituisce la traccia fondante del film – il giovane Felice troverà un sentimento paterno che Raul non ha saputo offrire alla figlia avuta dalla donna della sua vita e che ora, della stessa età del giovane protagonista vive lontana da ogni ricordo paterno. *Il maestro* lontano da ogni sentimentalismo è un film sull'acquisizione e sulla perdita della paternità, ma al contempo sulla sua necessità, sulla valutazione della sua prevalenza nella formazione, sull'ansia di una paternità impossibile e sul desiderio di una paternità stravagante, dissonante, disturbante che alla fine diventa sentimento inespresso e radice per un futuro che non sarà pieno di premi, ma darà la giusta dimensione e il giusto equilibrio per affrontare il gioco, non sempre facile, della vita.

Tonino De Pace

#Venezia82

Sotto il segno del Leone Veneziano

Ekaterina Vikulina

L'82ª Mostra del Cinema di Venezia quest'anno vantava un programma ricco di star, con film di registi acclamati come Park Chan-wook, Ildikó Enyedi, Jim Jarmusch, Yorgos Lanthimos, François Ozon, Paolo Sorrentino e Guillermo del Toro. Il programma fuori concorso è stato altrettanto accattivante, presentando nuove opere di Sharunas Bartas, Sofia Coppola, Werner Herzog, Vladlena Sandu, Gus Van Sant e altri. Inoltre, la sezione Venezia Classici ha reso omaggio ai capolavori cinematografici del passato, mentre l'Isola del Lazzaretto ha offerto al pubblico l'opportunità di esplorare opere immersive che sperimentano tecnologie all'avanguardia.

Con un cast così imponente, le aspettative sono naturalmente cresciute, forse anche troppo. Anche perché, maestria artistica, budget elevati e immagini abbaglianti non garantiscono necessariamente un capolavoro. Un film può essere sapientemente realizzato, con una struttura precisa e costruito su una sceneggiatura solida, e tuttavia lasciare l'impressione di essere semplicemente "buono" – ben fatto, ma non eccezionale.

Prendiamo *L'Étranger* di François Ozon, un ambizioso adattamento dell'iconico romanzo di Camus. Girato in bianco e nero – presumibilmente per enfatizzare l'ambientazione storica (l'Algeria degli anni '40) e il peso filosofico della storia – il film rimane comunque in gran parte una immaginazione di Ozon. La macchina da presa indugia amorevolmente su due giovani amanti, i cui corpi si intrecciano, assaporandosi l'un l'altro e il mare. Per un film che mira a riflettere sul pensiero esistenzialista, appare troppo incantato dalla bellezza, troppo pieno di vita, per trasmettere appieno il distacco emotivo del protagonista di Camus. Di conseguenza, l' atto culminante dell' omicidio a sangue freddo appare un atto puramente arbitrario. Nel romanzo, questo episodio nasce dalle riflessioni interiori del personaggio; sullo schermo, si manifesta più come un Disturbo Antisociale di Personalità disinvolto di un hipster, di un insofferente di conformismo sociale, disamorato.

Un altro esempio è *Frankenstein* di Guillermo del Toro, che cattura lo spettatore con il suo spettacolo visivo, le immagini fantasmagoriche e, a tratti, persino gli scatti pittorici, esteticamente composti, che evocano di tutto, dai Preraffaelliti a Caspar David Friedrich. Eppure, nella somma di queste immagini, ciò che emerge è ancora cultura di massa di alta qualità, che lascia un leggero retrogusto di qualcosa di artefatto: un po' di tutto composto, mescolato secondo schemi e formule già viste, il cui risultato è un cocktail pensato più che altro per attrarre un pubblico di massa.

Tuttavia, vale la pena indagare su ciò che ha proposto questa nuova interpretazione di una storia familiare – seguente alla creazione della vita artificiale. Un passaggio fondamentale è il suo finale sentimentale, in cui il figlio mostro perdona il padre rivelandosi più umano del suo creatore. Il tema degli esseri artificiali è particolarmente rilevante oggi alla luce degli esperimenti genetici che possono creare creature bizzarre, come la donna danzante con due teste di pecora vista in *Blur* (Craig Quintero, Phoebe Greenberg), che sfida l' etica della clonazione nel programma immersivo del Lazzaretto.

"L'Étranger" (2025) di François Ozon

Infine, il geniale scienziato Victor Frankenstein scolpisce letteralmente il suo homunculus dai corpi dei soldati caduti, recuperati dal campo di battaglia. Così, l'apoteosi della guerra – una presenza che oggi ci circonda da ogni parte – dà vita a un mostro.

Per quanto riguarda la rappresentazione della guerra in sé, la dichiarazione più potente del festival è arrivata dal vincitore del Leone d'Argento: *The Voice of Hind Rajab* di Kaouther Ben Hania. Si tratta di un film straziante sulla vita e la morte di una bambina palestinese, uccisa durante un fuoco militare israeliano. Basato su eventi reali, il film incorpora registrazioni telefoniche autentiche della bambina che parla con i medici, implorando aiuto. Intrappolata in un'auto crivellata di proiettili, circondata dai corpi dei suoi parenti più cari e successivamente gravemente ferita lei stessa, trascorre ore ad implorare i soccorritori di venire a prenderla. Le squadre di emergenza non riescono a raggiungerla senza un corridoio sicuro approvato. E quando finalmente il permesso viene concesso – insieme alla fragile speranza di salvataggio che pervade il pubblico – anche l'ambulanza del soccorso viene colpita e distrutta. Una macchina da presa nervosa e irrequieta; movimenti irregolari; primi piani di volti contorti dal dolore e dalla disperazione: tutto ciò conferisce al film un'estetica documentaristica che cattura la tensione in ogni inquadratura. A differenza del festival dello scorso anno, che presentava diversi film sulla guerra in Ucraina, quest'anno questa realtà è stata rappresentata solo dal lavoro cinematografico del famoso produttore Aleksandr Rodnjanskij, dichiarato "agente straniero" in Russia. Il suo film *Notes of a True Criminal* (*Zapijski Nastoyashchego Prestupnika*) è una meditazione sul passato e sul

segue a pag. successiva

"The Voice of Hind Rajab" (2025) di Kaouther Ben Hania

segue da pag. precedente

presente, umanesimo e conformismo. Rodnjanskij costruisce la sua narrazione non solo guardando agli eventi odierni – studiando i volti dei prigionieri di guerra russi e ucraini – ma anche attingendo a filmati d'archivio: il massacro di Babij Yar e i film del suo mentore, Felix Sobolev. Ancora, uno dei film più discussi del festival è stato *Il mago del Cremlino* di Olivier Assayas, un ritratto romanzato del tecnologo politico Vadim Baranov, ampiamente ritenuto ispirato a Vladislav Surkov. Il film ripercorre la genealogia del potere russo, concentrandosi in particolare sui traumi degli anni Novanta, un periodo di illegalità oligarchica e libertà paradossale.

"Il mago del Cremlino" (2025) di Olivier Assayas,

Il film è chiaramente pensato per un pubblico occidentale, il che spiega le semplificazioni deliberate e il frequente uso di dialoghi per trasmettere il contesto. Eppure, evita la caricatura. Assayas si sofferma meticolosamente su eventi chiave – lo smantellamento di NTV, il disastro del sottomarino Kursk, gli attentati agli appartamenti, la guerra in Cecenia – nel tentativo di spiegare come siamo arrivati al momento presente.

Riga sostituisce Mosca sullo schermo, insieme ad altri luoghi lettoni come Ungurmuiža e Rundale. Queste potrebbero risultare stridenti per gli spettatori che hanno familiarità con le ambientazioni reali, ma la stilizzazione diventa rapidamente parte della logica interna del film. Proprio come si accetta gradualmente – e persino si crede – nella sorprendente trasformazione di Jude Law in Vladimir Putin. Non tutti i film in concorso hanno affrontato temi sociali attuali o che siano riusciti a produrre accesi dibattiti alla fine del festival e sui social media. All'estremo opposto della catastrofe è stato presentato *Silent Friend* di Ildikó Enyedi, un film meditativo sul mondo parallelo delle piante, un mondo che, a volte, può risultare toccante. Senza fretta e senza spettacolarizzazione utile a colpire lo spettatore con argomenti scottanti, lo sguardo è rivolto semplicente verso il micro-livello. La macchina da presa indugia sulla consistenza delle foglie, sulla nascita di un germoglio, sul sottile ondeggiare dei rami. Non c'è una trama avvincente qui: anzi, la narrazione sembra costruita principalmente per catturare l'attenzione dello spettatore e invitarlo a contemplare la poesia visiva del mondo vegetale. Al centro della storia, accanto ai personaggi umani, c'è un albero – un ginkgo biloba – che collega due storie vagamente intrecciate: una del passato, resa in bianco e nero, che segue una giovane e brillante botanica; e l'altra nel presente, con uno scienziato asiatico che tenta di catturare l'inafferrabile – il linguaggio delle piante. È interessante notare che l'idea della simbiosi tra piante, batteri ed esseri umani è stata ampiamente affrontata anche alla Biennale di Architettura di quest'anno. Il film di Enyedi, con la sua sensibilità nel rapporto tra piante e esseri umani e il suo allontanamento dall'antropocentrismo, si inserisce perfettamente in questo dibattito contemporaneo. Il film è stato molto apprezzato da parte della critica e ha ricevuto diversi premi, tra cui il Premio FIPRESCI, il Premio CinemaSarà e il Premio Edipo Re.

Il Leone d'Oro, tuttavia, è stato meritatamente assegnato a *Father Mother Sister Brother* di Jim Jarmusch, un film intimo e scarno composto da tre parti. Ciò che le unisce non è solo il tema dei legami familiari, ma anche i rimandi nei dialoghi, che riecheggiano in luoghi diversi – Stati Uniti, Irlanda, Francia – e uniscono estranei attraverso risonanze emotive condivise. Jarmusch osserva incontri tra parenti stretti che, a volte, non hanno più nulla da dirsi. A tratti ironico – in particolare nella prima parte, dove Tom Waits appare nei panni di un padre anziano che legge una rivista intitolata *" Beaver Enthusiast"* – e a tratti silenziosamente addolorato, alle prese con la morte, il film regala piacere attraverso le sue scene acute e argute, la precisione psicologica e l' inconfondibile leggerezza del tocco di Jarmusch.

Il futuro dello schermo: dalla vista al tatto

Per quanto riguarda il programma immersivo sull'Isola del Lazzaretto, valeva senza dubbio la pena visitarlo, perché offriva uno sguardo al possibile futuro della tecnologia cinematografica. Questo non si è limitato a esperienze di realtà virtuale come *Adventure: Ice Dive* (Anthony Geffen, Charlotte Mikkelborg), che offre un'esplorazione subacquea in 3D nelle gelide acque dell'Artico. Altre opere si sono spinte oltre, cancellando il confine tra finzione e realtà, coinvolgendo tutto il corpo attraverso sensazioni tattili. Ci si muove fisicamente attraverso spazi illusori, si sente la brezza, si può persino prendere in mano un vero bicchiere offerto da un personaggio virtuale.

Progetti come *Reflections of Little Red Dot* di Chloe Lee puntano al futuro delle esposizioni museali, fondendo brillantemente ricerca sociologica, cinema documentario e realtà virtuale.

Altre opere riflettevano sul ruolo dei nuovi media oggi, in particolare sulla loro intrusione nella vita privata. Viviamo in un mondo circondato da monitor e telecamere di sorveglianza; le nostre chat e le nostre e-mail sono completamente trasparenti per i servizi segreti. In *Lili* (Navid Khonsari, Vassiliki Khonsari), lo spettatore si cala nei panni di una spia, che rintraccia una donna iraniana, hackera il suo computer e accede ai suoi file personali. Ma quanto è giustificata questa intrusione, anche per una nobile causa? In una società dominata dalla sorveglianza e dal controllo totali, sacrifichiamo la nostra libertà per la comodità dei nostri dispositivi, e il mondo che ci circonda inizia ad assomigliare come non mai a una distopia orwelliana.

La sezione immersiva è oggi una parte vitale del festival, forse la più sperimentale, il suo vero laboratorio. Eppure, in un certo senso, l'intero festival può essere visto come un'esperienza immersiva: un'immersione nella folla festante e affamata di spettacoli, e nell'avvolgente e afosa aria veneziana, che accarezza la pelle mentre si corre da una sala cinematografica all'altra.

Ekaterina Vikulina

"Lili" (2025) di Navid Khonsari, Vassiliki Khonsari

I CGS alla Mostra del Cinema di Venezia

Il Premio Lanterna Magica (XXVIII edizione) a *Un anno di scuola* di Laura Samani

Cristiano Tanas

I C.G.S. (Cinecircoli Giovanili Socioculturali – APS) non sono mancati neanche quest'anno all'appuntamento con la Mostra del Cinema di Venezia: dal 27 agosto al 6 settembre 2025, infatti, l'Associazione promossa dai Salesiani è stata presente al Lido con circa quaranta Soci, per la maggior parte giovani dai 18 anni in su, provenienti da diversi circoli locali, che sono stati protagonisti di un laboratorio di critica cinematografica, coordinato dal Consiglio direttivo nazionale con il supporto del Coordinamento territoriale CGS Marche.

Da più di quarant'anni, il Laboratorio Venezia Cinema costituisce uno dei momenti più interessanti della formazione nazionale proposta dai CGS, proprio per la concomitanza con il Festival del Cinema più prestigioso e "antico" del mondo e l'opportunità di parteciparvi dalla prospettiva privilegiata di accreditati. Da 28 anni, inoltre, al lavoro sul linguaggio cinematografico e all'analisi critica dei film si associa, per il gruppo partecipante, il compito di Giuria del Premio "Lanterna Magica", riconosciuto dalla Mostra del Cinema fra i Premi collaterali, assegnato dai Cinecircoli Giovanili Socioculturali alla pellicola ritenuta più significativa per le tematiche collegate alla condizione giovanile e all'educazione.

Come di consueto, il laboratorio si è concretizzato anche nella scrittura delle recensioni, tutte elaborate dai giovani partecipanti e pubblicate nei canali web e social dell'Associazione, frutto di momenti di quotidiani di confronto che hanno promosso lo scambio di opinioni e suggestioni sulle proiezioni del giorno.

La Giuria collaterale CGS ha assegnato il Premio "Lanterna Magica" (XXVIII edizione) al film *Un anno di scuola* di Laura Samani (sezione Orizzonti), con la seguente motivazione: *perché tratta tematiche molto vicine al mondo dei giovani, come il bullismo fondato sull'esasperazione delle differenze tra il maschile e il femminile, l'estraneità di chi è diverso o straniero rispetto alla conformità del gruppo, la difficoltà nella gestione delle emozioni e delle relazioni affettive. Il punto di vista privilegiato è quello dei giovani protagonisti di una storia di formazione, che conduce ogni personaggio alla ricerca della propria identità mediante il rapporto con gli altri. Il percorso di maturazione viene indagato dalla regista soprattutto attraverso il gioco degli sguardi tra i ragazzi e il misurarsi con il proprio corpo e i propri limiti. La macchina da presa segue da vicino costantemente i personaggi, che si trovano sul confine tra l'adolescenza e l'età adulta; li accompagna una colonna sonora che sottolinea i passaggi salienti dell'azione. La struttura circolare del racconto, liberamente tratto dall'omonimo romanzo di Giani Stuparich, viene resa in modo efficace dall'uso del traveling, che all'inizio segue la strada per arrivare a scuola, mentre alla fine accompagna Fred all'uscita, nell'anno dell'esame di maturità, trasformata dall'esperienza vissuta. Notevole la prova attoriale dei ragazzi, tutti alla prima esperienza davanti alla macchina da presa.*

Il film, secondo lungometraggio della regista triestina, segue le vicende di Fred, diciottenne svedese, che arriva nel Capoluogo giuliano per frequentare l'ultimo anno di un Istituto Tecnico, in una classe in cui si ritrova ad essere l'unica ragazza. Fred conoscerà il trio di amici storici (Pasini, Mitis e Antero), ma il suo ingresso nel gruppo scatenerà una serie di eventi che metteranno alla prova l'amicizia tra i tre maschi. Lo spettatore viene subito coinvolto nella narrazione con un interessante *traveling* all'apertura del film, che segue la strada vuota per arrivare alla scuola in cui l'azione prende l'avvio. Lo stesso espediente viene poi riutilizzato alla fine del film, ma questa volta la macchina da presa riprende Fred uscire dalla scuola, suggerendo l'idea di un cerchio che si è aperto all'inizio e si è chiuso alla fine dell'anno scolastico, richiamando lo stesso titolo del film che appare sullo schermo come se fosse scritto con un gessetto, a rafforzare questa suggestione. Uno degli elementi più interessanti di questa pellicola è l'uso delle lingue: l'italiano (con inserti di dialetto triestino), l'inglese e lo svedese. Sin dall'inizio, come dichiarato dalla stessa regista nel *question time* al termine della proiezione, la lingua viene utilizzata come gioco di potere: è uno degli espedienti utilizzati dagli studenti per escludere Fred e farla sentire a disagio. La stessa cosa avviene in un altro punto saliente della storia, in cui Fred passa dall'uso dell'italiano a quello dell'inglese per distaccarsi e proteggersi dal conflitto in atto. Anche l'uso delle musiche non passa inosservato, soprattutto nella scena finale, in cui l'azione e il testo della canzone si completano a vicenda. La tematica trattata dal film risulta molto attuale, e gli studenti vengono rappresentati in modo convincente dai quattro attori, alle prese con la loro prima esperienza davanti alla macchina da presa. Un giovane spettatore può facilmente ritrovarsi nelle battutine e negli scherzi tra studenti, ma l'opera può essere compresa e apprezzata anche da generazioni diverse. Il film tratteggia con leggerezza le sfide complesse che i giovani, e soprattutto le ragazze, devono affrontare per poter sopravvivere nel mondo attuale.

"Un anno di scuola" (2025) di Laura Samani

La consegna del Premio, ritirato da Alessandra Tieri per conto di Lucky Red - che distribuirà il film per l'Italia - è avvenuta sabato 6 settembre all'Hotel Excelsior del Lido di Venezia, presso lo spazio della Regione Veneto e della Fondazione Veneto Film Commission, durante una semplice cerimonia organizzata in collaborazione con l'associazione CIN.IT. (Cineforum Italiano): un ottimo segnale di sinergia e collaborazione tra realtà fondate sul volontariato che portano nel DNA la promozione della cultura cinematografica, l'educazione dei giovani e la sensibilità critica, peraltro confermato il giorno prima in occasione dell'incontro istituzionale tra i rappresentanti delle nove Associazioni nazionali di cultura cinematografica presenti alla Mostra e ospitato dalla FEDIC nella Sala Tropicana 2, sempre all'Hotel Excelsior.

Giuria CGS

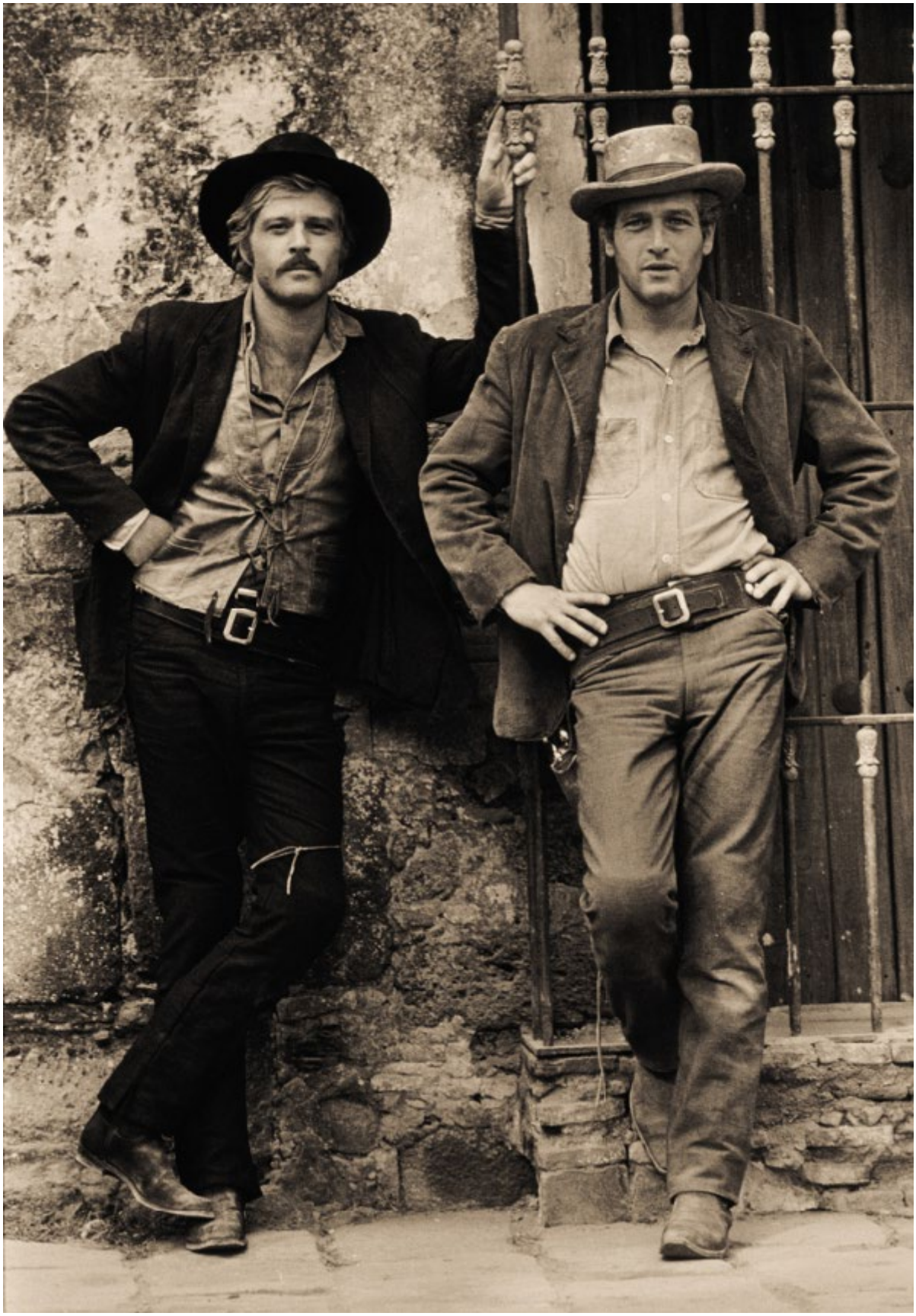
Giuria CGS con Alessandra Tieri (LuckyRed)

Quella di Venezia è un'esperienza capace di attrarre ancora e di affascinare le giovani generazioni, che sottolineano soprattutto la bellezza del confronto in sala con gli Autori e con il pubblico di cinefili, addetti ai lavori o semplici appassionati, oltre all'atmosfera unica che solo la Mostra del Cinema è capace di creare. Il tutto condito dalla familiarità tipica che si crea nelle attività CGS, dove i giovani non sono solo destinatari delle proposte formative, ma veri e propri protagonisti.

Cristiano Tanas

Alla fine, Sundance Kid ha raggiunto Butch Cassidy...

E questo tu lo chiami coprire?
Robert Redford, nel ruolo di Sundance Kid
E tu lo chiami correre?
Paul Newman, nel ruolo di Butch Cassidy

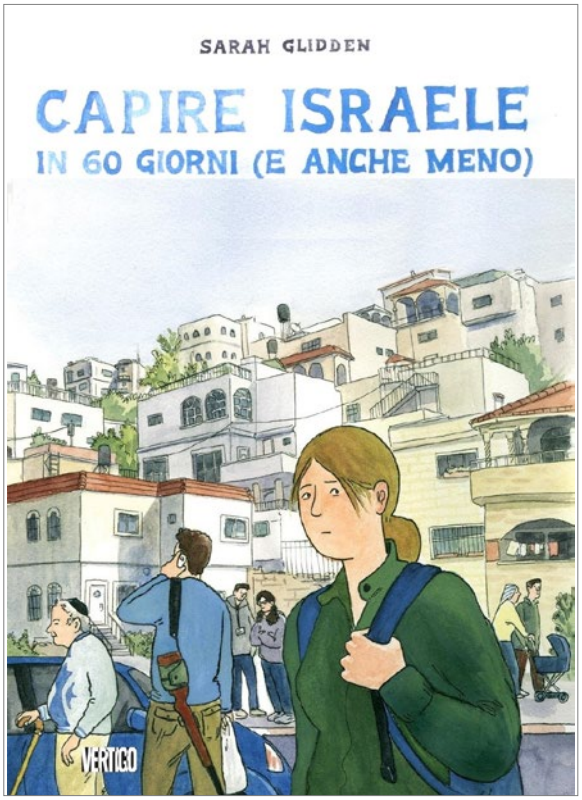


"Butch Cassidy and The Sundance Kid" (1969) di George Roy Hill. Un film da quattro Oscar

Come si popola una colonia di insediamento?

Ali Raffaele Matar

Qualunque discorso su Israele dovrebbe essere preceduto da un'accortezza: quella di segnalare, per prima cosa, che "capire Israele" è impossibile. Letteralmente. Si tratta di una contraddizione, di un'antinomia, di un insulto alla ragione. Per quanto ci si sforzi, concepire uno Stato del genere – uno Stato privo di confini, nato sotto pretese ideologico-religiose, in continua espansione nell'ottica della tanto agognata "Grande Israele" (che andrebbe a inglobare essenzialmente tutto il Medio Oriente), uno Stato suprematista completamente militarizzato, in cui vige una psicopatia collettiva che ha reso possibili nefandezze indicibili, senza il minimo senso di colpa per non aver mai smesso, dalla sua nefasta fondazione, di tormentare le popolazioni native e quelle dei Paesi limitrofi, trucidati a migliaia come fossero moscerini – appare incomprensibile a chiunque possieda un barlume di coscienza. Ma il disprezzo per gli autoctoni, si sa, è alla base del colonialismo. Non è un caso se in Occidente, consapevoli della natura colonialista di Israele, non viene mai discusso il suo espansionismo demografico. Sarebbe troppo imbarazzante per i sostenitori di Israele, che tentano ogni volta, goffamente, di mettere toppe per giustificarne i crimini. Di come abbia fatto questo Stato colonialista a popolarsi cerca di rispondere Sarah Glidden in *Capire Israele in 60 giorni*, pubblicato negli USA nel 2010 e tradotto l'anno successivo in Italia da Rizzoli Lizard. Serviva un fumetto per riuscire a parlare delle "taglit", le birthright trip, un tabù volutamente tenuto fuori dal dibattito pubblico perché mai nessuno aveva concepito un'iniziativa così spudoratamente colonialista. In cosa consistono questi viaggi lo dice proprio il nome: ad ogni giovane membro di una qualunque comunità ebraica nel mondo è concesso il "diritto per nascita" di fare un viaggio completamente gratuito in Israele, finalizzato al trasferimento laggiù (pratica chiamata "aliyah"). Stando a quanto si legge sul sito del progetto, già un milione di individui hanno usufruito negli anni di questo "diritto divino" che ha permesso a Israele di incrementare il numero dei suoi abitanti. L'unico requisito per partecipare – spiega l'autrice – è quello di essere nati ebrei. "È piuttosto ingiusto poter viaggiare gratis solo per il fatto di essere ebrei" ammette l'autrice, che ha scelto di approfittare di questa opportunità per guardare da vicino il "conflitto", in bilico tra i suoi dubbi esistenziali e gli sforzi di arginare la propaganda alla base dell'iniziativa, tra filmati di indottrinamento e racconti di sedicenti "pionieri" sionisti che hanno riscritto la Storia a loro piacimento. Poco importa se i nativi beduini e palestinesi (che i sionisti insistono a chiamare "arabi" per cancellarne l'identità storica e culturale) siano stati strappati dalle loro terre e insediati in recinti bloccati da muri e checkpoint, privati dei servizi essenziali come acqua, elettricità e sanità, nella costante minaccia di ritrovarsi ad assistere impotenti alla demolizione delle proprie case per far spazio a nuovi insediamenti. Ed è proprio questa geografia di ingiustizie che aleggerà su questo viaggio, in compagnia di altri giovani statunitensi che, al contrario della Glidden, appaiono privi di ogni parvenza critica. La lettura di questo acquarellato diario di viaggio andrebbe accompagnata alla visione di *Israelism*, fondamentale documentario realizzato da Sam Eilertsen ed Erin Axelman, una coppia di giovani ebrei americani che, dopo aver assistito con i propri occhi alla natura razzista e genocidaria di Israele, hanno scelto di mostrare la lobotomizzazione serbata agli americani di fede ebraica, spinti a riverire ciecamente Israele, annullando così, di fatto, le barriere tra fede e politica, ebraismo e sionismo. E così, giovani ragazzi nati e cresciuti a Milano o a Chicago, come Daniel Raab e Daniel Graetz, nell'ottica di questo indissolubile legame, finiscono per servire nell'esercito di Israele diventando sterminatori di palestinesi e libanesi. Tanto l'impunità è garantita. Le migliaia di inchieste e denunce di organizzazioni indipendenti non sono servite a fermare gli infiniti crimini contro l'umanità di cui Israele continua a macchiarsi. Non sarà, allora, che l'aspetto più urgente da chiarire è cosa si cela realmente dietro a questa perenne impunità? Non si tratta di "capire Israele" ma di capire perché, quando si tratta di Israele, tutti gli Stati che osano ancora definirsi "democratici" diventano improvvisamente sordi, muti e ciechi, adducendo il ricatto morale dell'antisemitismo, ormai svuotato di ogni senso. Anche perché, come ricorda la critica israeliana Orly Noy, un popolo che fa dipendere la sua esistenza dalla forza militare è destinato alla sconfitta. E chissà se, a causa del fallimento umano e politico di Israele, prima o poi non finirà per realizzarsi la profetica *Operazione Shylock* di cui scrisse Philip Roth nel 1993: affidarsi al "diasporismo" per invitare gli israeliani a tornare nelle loro terre d'origine in Europa, Russia e America e ristabilire, così, un equilibrio. Anche perché, si sa: le vittime di Israele non avranno mai giustizia. Ma almeno si potranno prevenire tante altre vittime.



Capire Israele di Sarah Glidden

Israelism (2023)

Ali Raffaele Matar

Nel caldo della notte

Sentinella che ora è della notte?

Natalino Piras

Oracolo sul deserto del mare.
Come i turbini che si scatenano nel Negheb, così egli viene dal deserto, da una terra orribile.
Una visione angosciosa mi fu mostrata:

il saccheggiatore che saccheggia,
il distruttore che distrugge.
Salite, o Elamiti,
assediate, o Medi!
Io faccio cessare ogni gemito.
Per questo i miei reni tremano,
mi hanno colto i dolori come di una partoriente;
sono troppo sconvolto per udire,
troppo sbigottito per vedere.
Smarrito è il mio cuore,
la costernazione mi invade;
il crepuscolo tanto desiderato
diventa il mio terrore.
Si prepara la tavola,
si stende la tovaglia,
si mangia, si beve.
«Alzatevi, o capi,
ungete gli scudi!».
Poiché così mi ha detto il Signore:
«Va, metti una sentinella
che annunzi quanto vede.
Se vede cavalleria,
coppie di cavalieri,
gente che cavalca asini,
gente che cavalca cammelli,
osservi attentamente,
con grande attenzione».
La vedetta ha gridato:
«Al posto di osservazione, Signore,
io sto sempre, tutto il giorno,
e nel mio osservatorio
sto in piedi, tutta la notte.
Ecco, arriva una schiera di cavalieri,
coppie di cavalieri».
Essi esclamano e dicono: «È caduta,
è caduta Babilonia!
Tutte le statue dei suoi dèi
sono a terra, in frantumi».
O popolo mio, calpestato,
che ho trebbiato come su un'aia,
ciò che ho udito
dal Signore degli eserciti,
Dio di Israele,
a voi ho annunziato.
Oracolo sull'Idumea.
Mi gridano da Seir:
«Sentinella, quanto resta della notte?
Sentinella, quanto resta della notte?».
La sentinella risponde:
«Viene il mattino, poi anche la notte;
se volete domandare, domandate,
convertitevi, venite!».

Isaia, 21, 1-12li

Nel Vangelo di Luca, dice Gesù che i figli delle tenebre sono più forti dei figli della luce.
I figli delle tenebre sono gli israeliani che operano il genocidio dei palestinesi a Gaza. Non hanno imparato niente dal canto di Isaia sopra riportato. Sono loro, il popolo eletto del Dio d'Israele, i veri nemici dell'umanità, non più i Medi e gli Elamiti. Sono loro, i figli e i figli dei figli scampati al genocidio nazista fautori dello sterminio dei poveri, degli ultimi, dei dannati della terra.
L' 11 settembre, data di consegna di questo pezzo per ***Diari di Cineclub***, è sempre nel segno della notte.
11 settembre 1973, golpe in Cile contro il governo di Unidad Popular di Salvador Allende, costretto al suicidio. Film rappresentativo *Missing* (1982) di Costa-Gavras.
Missing vuol dire scomparso ed è la ricerca di un figlio (John Shea) da parte del padre (grandissimo, indimenticabile Jack Lemmon), nei giorni successivi al sanguinario golpe di Pinochet, un golpe che è stato, per repressione e per durata, sino al 1989 con ferite aperte ancora oggi, uno degli atti più infami nella storia dell'umanità e della disumanità. Il boia Pinochet e la sua dittatura mettono insieme Hitler, Mussolini e Franco. Rientrano appieno nella definizione che lo storico John Hobsbawm ha dato del Novecento: il «secolo breve» compreso tra le due guerre e Auschwitz.
11 settembre 2001 attacco alle Twin Towers di New York
«Tutto quanto è stato detto e fatto intorno alla caduta delle Twin Towers a New York per un attacco aereo opera del terrorismo islamico, i morti a migliaia, tutte le guerre scatenate dagli Usa a Oriente e in Africa specialmente, i morti a centinaia di migliaia, è stato detto e fatto in nome di Dio. Un fatto globale che riesce a cancellare la memoria del particulare che altri 11 settembre riguarda.
Anche là, nel golpe di Pinochet, intervenne una parte di Dio, quello cristiano, cattolico, che molte parole di benedizione impartì agli aguzzini e ai boia e poche o nessuna di pietà ne spese per i giusti mietuti a centinaia di migliaia: Allende, Neruda, i giovani, ragazze e ragazzi, ammazzati nelle strade, ammassati negli stadi e fucilati, come una rievocazione scenica di tutti gli orrori del fascismo, del nazismo, delle guerre civili. Là più che Dio poté la Cia, una fabbrica di criminali targata Usa».
Diversi i film rappresentativi dell'11 settembre 2001. Ne segnaliamo qualcuno in ordine cronologico di uscita sugli schermi.
11.09'01(2002). Undici corti d'autore di differente nazionalità, tutti sul dolore umano che produce dolore senza soluzione di continuità così come infinita è la guerra, totale, globale, guerra civile. I registi sono l'iraniana Samira Maxhmalbaf, il francese Claude Lelouch, l'egiziano Yusuf Shahin, il bosniaco Danis Tanović, Idrissa Ouédraogo del Burkina Faso, il maestro Ken Loach, il messicano Alejandro González Iñárritu, l'israeliano Amos Gitai, l'indiana Mira Nair, Sean Penn, il giapponese Shōhei Imamura.

La 25ª ora (2002) di Spike Lee, tratto dall'omonimo romanzo (2001) di David Benioff, ambientato dopo l'11 settembre delle Twin Towers è il primo film che mostra Ground Zero, la reale devastazione prodotta dalle esplosioni nel cuore di New York. C'è un padre, un vigile del fuoco, che pensa sempre ai colleghi rimasti sepolti sotto quelle macerie.
Fahrenheit 9/11 (2004, Palma d'oro al Festival di Cannes), documentario di Michael Moore che attualizza all'11 settembre 2001 il famoso romanzo distopico *Fahrenheit 451* (1953) di Ray Bradbury che parla dei roghi di libri nella Germania nazista alla luce di quanto come caccia alle streghe comuniste sono stati gli anni del maccartismo negli Stati Uniti d'America.
11 settembre 2025. Il giorno prima droni russi sulla Polonia, confinante con l'Ucraina devastata dalle orde di Putin. C'è chi richiama il 1914, anno d'inizio della Prima guerra mondiale, ad agosto. Tra i fatti che i droni russi sulla Polonia, che fa parte della Nato, contengono, c'è la parata militare a Pechino di qualche giorno fa davanti ai presidenti Xi Jinping dittatore della Cina che persegue una politica capitalistico-comunista (un autentico ibrido, un mostro) vestito con la casacca di Mao, il criminale Putin, il criminale dittatore dinastico della

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Corea del Nord Kim-Jong-un, un mix di Nerone e Caligola attualizzati all'Oriente. Una prova di forza che ricorda le parate naziste. L'altro contenuto è Netanyahu, criminale israeliano, responsabile del genocidio dei palestinesi a Gaza e dintorni. *Nel caldo della notte* traduce *In the Heat of the Night* (1967) che in italiano suona *La calda notte dell'ispettore Tibbs*, film tratto dall' omonimo romanzo (1965) di John Ball, diretto da Norman Jewison.

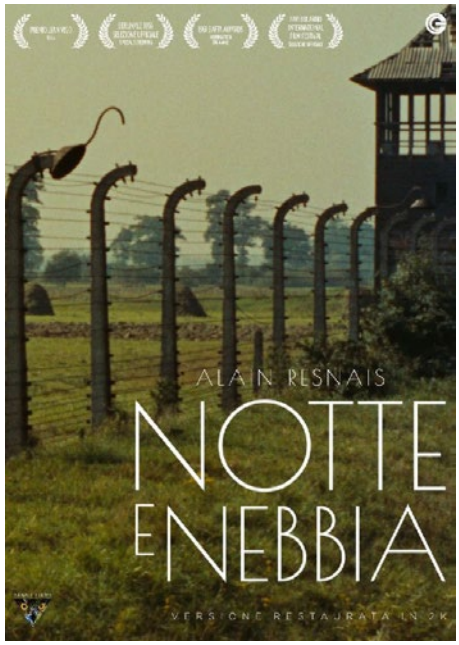
Nel 2002 è stato scelto per la conservazione nel National Film Registry della Library of Congress, nel 2007 inserito dall'American Film Institute al 75° posto della classifica dei 100 migliori film americani di tutti i tempi. Nel 1968 Oscar miglior film al produttore Walter Mirisch, migliore sceneggiatura a Stirling Stilliphant, miglior montaggio a Hal Ashby, miglior sonoro alla Samuel Godwyn SSD, miglior attore protagonista a Rod Steiger, nella parte di Bill Gillespie, capo della polizia di Sparta, cittadina immaginaria dello stato del Mississippi, profondo Sud, razzista, pervasa di violenza. L'ispettore Virgil Tibbs, nero, è Sidney Poitier. Aiuta Gillespie, tra mille insidie che la società dei bianchi gli tende, più volte arrestato, sempre a rischio di essere ucciso, a scoprire l'assassino di Mr. Colbert un industriale del nord che vuole impiantare una fabbrica nella cittadina per dare lavoro a bianchi e neri.

Nel caldo della notte di Sparta concorrono la contestazione, la guerra del Vietnam allora in corso, non se ne parla nel film, gli omicidi politici, immanente, a venire rispetto all'uscita del film, quello di Martin Luther King, il 4 aprile 1968, a Memphis, lungo il fiume Mississippi, nello Stato del Tennessee.

A 58 anni di distanza, *La calda notte dell'Ispettore Tibbs* è un film che non si dimentica e che ancora dice molto, come carica profetica, come presagio di un mondo decisamente peggiore. Come particolare e come tutto.

Il film è archetipico. È la cronaca di un mondo dominato dalla crudeltà, dalla paura, dalla cattiveria umana che alterna indifferenza al male e passivamente lo subisce, la convenzione del razzismo come cancro. Manca solidarietà tra simili a Sparta, impossibile crearla. In questo Gillespie, grande Rod Steiger, ne è la personificazione. Non inganni il finale quando Gillespie accompagna Tibbs alla stazione, porta lui la valigia, in ripartenza per Philadelphia dove Virgil è ispettore nella sezione omicidi (è stato il capo di Tibbs a convincerlo a restare a Sparta per dare una mano a Gillespie). Prima che Virgil salga sul treno i due si stringono la mano. Forse è nata un'amicizia. Ma resta un fatto privato. Continuerà la notte a Sparta. Una notte che nella valenza storica, per quanto il film di Jewison è capace di sostenere, ricorda diverse altre notti, anche queste in film famosi. Nel catalogo, molti i titoli, ci sono:

Notte e nebbia (*Nuit et brouillard*, 1955) di Alain Resnais, documentario sugli orrori del nazismo, focus sull'Olocausto.



La lunga notte del '43 (1960) di Florestano Vancini, dal racconto omonimo nella raccolta *Cinque storie ferraresi* (1956, Premio Strega) di Giorgio Bassani, antifascisti fucilati per rappresaglia in una città, Ferrara, rappresentativa dell'Italia in sfacelo, la guerra già perduta a ridosso dell'8 settembre, notte di inganni e tradimenti, trionfano sempre i vigliacchi.

La notte dei generali (*The Night of the Generals*, 1967) di Anatole Litvak dall' omonimo romanzo di Hellmut Kirst, un generale nazista assassino di prostitute tra l'insurrezione di Varsavia repressa con il radere al suolo la città e la deportazione dei sopravvissuti (insurrezione nel film erroneamente anticipata al 1942 quando invece avvenne nel 1944), l'attentato a Hitler del 1944 e vent'anni dopo la fine della guerra la verità che esce dal buio della notte di guerra. Un film, dicono, ispiratore del mostro di Firenze.

Nuit de chien (2008) di Werner Schroeter dal romanzo *Para esta noche* (1942) dello scrittore uruguayano Juan Carlo Onetti, Ossorio, eroe della Resistenza, alla cerca di Clara Baldi, la donna di cui è innamorato e che deve salvare, nella città immaginaria di Santa Maria, braccato dal capo della polizia segreta, il crudele e sanguinario Morasan.

Nel dominio della notte, buio filmico e buio storico coincidono. Raccontano il passato e il contemporaneo, anche il nostro, dove l'11 settembre 2025 è nei prodromi della terza guerra mondiale. Sarà ancora lunga la notte, la stessa terribile valenza di forte tenebra sia che faccia caldo oppure freddo.

La calda notte dell'ispettore Tibbs, per tornare al pretesto, è un film archetipico: nella Sparta immaginaria ci sono scene del passato che funzionano ancora come ferite aperte nel presente dove torna spesso, allargantesi vieppiù in tempo di guerra, il senso del linciaggio, della ferocia, del razzismo, del fascismo, dello sterminio, del potere di vita e di morte, della convinzione che questo potere dà a chi ne è pervaso, ottenebrato.

Virgil e Gillespie, dopo che sono state ritrovate tracce di una particolare felce nell'auto di Colbert, l'industriale assassinato, vanno a trovare Eric Endicott (Larry Gates), coltivatore di cotone, razzista, restato convinto schiavista, principale antagonista di Colbert. Endicott schiaffeggia Tibbs, perché è nero, dopo che questi gli fa domande specifiche su Colbert. Virgil ricambia immediatamente lo schiaffo e lo spregevole Endicott, mentre Gillespie sta a guardare, dice piagnucolando che in altri tempi lo schiaffo ridato avrebbe comportato morte immediata per il nero.

La guerra continua senza che ci sia più distinzione tra la notte e il giorno. Mucchi di cadaveri insepolti, quanto non si è riusciti a bruciare, nascondere, ridurre in cenere, sono disseminati lungo strade e piazze. La guerra, tutte le guerre che abbiamo sotto gli occhi, tutte ci appartengono, sono tutte guerre civili. Dice il profeta Geremia, come Isaia perseguitato da Netanyahu e dalle sue bestie:

> «Esco in campagna/e vedo quelli che/ sono stati passati/a fil di spada. /Dentro la città/ la gente muore di fame».

La città e sempre Sparta della calda notte di Tibbs e Gillespie.

Nell'*Antigone* di Sofocle, finita la guerra civile, che ha opposto in uno scontro fratricida Eteocle e Polinice, ristabilite le norme, Creonte, tiranno di Tebe, ordina che i cadaveri dei ribelli rimangano insepolti. Onore per Eteocle e che Polinice, ribelle, invece sia pasto per cani e avvoltoi. Contravvenendo all'editto, Antigone, sorella dei due guerrieri uccisi e promessa sposa di Emone, figlio di Creonte, dà sepoltura a Polinice. Scoperta, viene condannata ad essere sepolta viva.

Nel 2004, per Faber e Faber di Londra è uscita la traduzione inglese dell'*Antigone* fatta dal bardo d'Irlanda Seamus Heaney, premio Nobel per la Letteratura nel 1995. Titolo: *The Burial at Thebes.*

Ci sono, per tornare al discorso cinematografico, diverse proiezioni e trasformazioni e parabole e metafore di Antigone nel tempo storico a noi più vicino.

Natalino Piras

Kubrick: filmografia della prigione

Riccardo Lestini

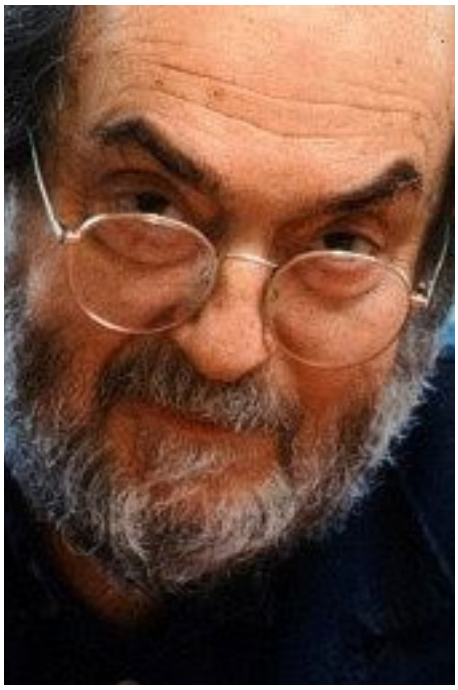
A Greenwich, nel cuore pulsante di una New York mai così realistica e mai così straniata, capitale di un impero in declino e sull'orlo del baratro (è il 1999, l'undici settembre è di lì a un passo), ovvia trasposizione di quella Vienna che sul finire dell'Ottocento già danzava sulla propria decadenza, il facoltoso dottor William Hartford vaga nella notte senza una meta apparente. È il cuore, tortuoso e labirintico, di *Eyes Wide Shut*, liberamente tratta da *Doppio sogno* di Arthur Schnitzler e ultimo film diretto dal genio di Stanley Kubrick. Bellissima ma problematica come ogni opera ultima non del tutto terminata al momento della morte dell'autore, ulteriormente complicato dalla risaputa difficoltà kubrickiana a licenziare i propri film, *Eyes Wide Shut* è un allucinato e spietato processo alla coscienza borghese intrisa di tabù, ipocrisie e inconfessabili efferatezze. Quasi una sintesi, grazie anche alla sua particolare collocazione liminare a fine secolo, di quello smarrimento borghese che attraversa senza soluzione l'intero Novecento, con le voci incerte e l'errare caotico e privo d'ogni eroismo di un esercito di Leopold Bloom letterari e cinematografici.

Tutt'altro che un fosco e romantico flâneur, William Hartford nel suo girovagare notturno è solo un omuncolo in fuga dalle proprie miserie quotidiane, mentre il labirinto newyorchese in cui sprofonda è la melassa mefitica e putrescente di un mondo senza qualità capace solo di crogiolarsi nel suo perverso annientamento. Il tentativo del protagonista è quindi quello, nemmeno troppo consapevole, di scappare dalla propria prigione domestica, dalla routine giornaliera. Da quella gabbia emotiva, costruita da lui stesso, in cui è costretto il rapporto con la moglie Alice. Si amano, ma nonostante questo – o forse proprio in virtù di questo – non possono che tradirsi, soprattutto nelle proprie reciproche fantasie, costruendo tra di loro muri di non detti, meschinità, segreti, sogni indicibili.

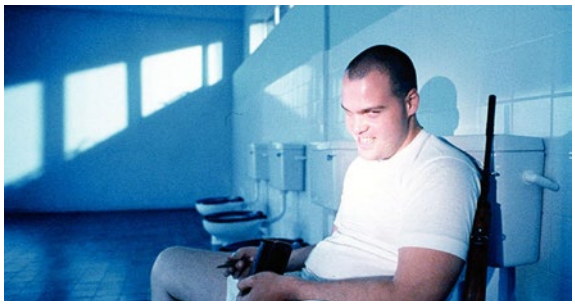
Un agghiacciante affresco che trasforma il privato della camera da letto in ritratto globale di una società imprigionata da se stessa, dalle proprie manie, dalle proprie sporcizie e storture quotidiane. Come scrive Michel Foucault nel suo fondamentale *Sorvegliare e punire*, la borghesia, nel XVIII secolo, ha potuto "inventare" la libertà solo basandola sulla sua negazione, ovvero costruendo un sistema di assoluta sorveglianza in grado di assoggettare i corpi, dominarli, registrarli e controllarli. La società borghese quindi, da sempre, esiste in quanto società disciplinare, libera nella misura in cui accetta di imprigionare e imprigionarsi.

Un paradosso che fa da architrave all'intera storia contemporanea dell'Occidente, che quasi ne spiega la stessa esistenza. E che sembra essere uno dei più importanti fili conduttori dell'intera filmografia di Kubrick, che si specchia, si esemplifica e si suggella nella camminata straniata e smarrita del dottor Hartford tra le rovine scintillanti della notte newyorchese.

Se, avendo Kubrick come guida, spingessimo quella camminata dove gli sguardi di William e Alice non intendono posarsi e dalle luci del Greenwich arrivassimo laddove si fabbrica uno degli strumenti che consente alla società disciplinare e del controllo di esistere, ovvero la guerra, arriveremmo a Parris Island, campo di addestramento Marine nella Carolina del Sud. Luogo o, meglio, non luogo, al pari della New York di *Eyes Wide Shut* straniato e realistico, dove si svolge tutta la prima parte di *Full Metal Jacket*.


Stanley Kubrick (1928 – 1999)

Addestramento a Parris Island


Palla di Lardo

Le due sequenze iniziali del film sono quanto mai eloquenti: la prima, sui titoli di testa, con il commento del pop *Hello Vietnam* di Johnny Wright, è una carrellata di giovani cui vengono rasati i capelli, mentre la seconda mostra quegli stessi giovani in piedi in una camerata nuda e squadrata, illuminata da una luce spietata e bianchissima, rigidamente disposti su due file perfettamente geometriche. In entrambe, i richiami alla prigione, alla reclusione e alla disciplina, sono evidenti: la rasatura è la spersonalizzazione del corpo, l'annientamento dell'individualità dei singoli, mentre la camerata di Parris Island è l'universo chiuso, che trasforma l'inevitabilità delle norme in ossessione violenta e maniacale. Dove la nullificazione dell'individuo, fondamento della società di massa, diventa palese annientamento: le giovani reclute durante le settimane di addestramento perdono i loro stessi nomi di battesimo, a favore di assurdi soprannomi (Joker, Cowboy, Biancaneve, Palla di Lardo...). Il fine dichiarato dell'addestramento è quello di creare dei killer, macchine da guerra perfette da inviare in Vietnam, l'esplicitazione più radicale di un sistema che, attraverso la schedatura e il controllo, crea continuamente masse e categorie.

"Eyes Wide Shut" (1999)

Dalla massa anonima e informa di reclute, ne emergono due, Joker e Palla di Lardo. Entrambi sono dei diversi. Il primo è l'unico che osa sfottere i deliranti monologhi del sergente Hartman, il loro istruttore, l'unico a coltivare – e a conservare – ambizioni intellettuali, l'unico a dichiararsi ateo e, soprattutto, pacifista (il suo elmetto accanto alla scritta Born to Kill reca lo stemma della pace). Per quanto anch'egli finisca per integrarsi, diventando addirittura caposquadra, rappresenta la macchia, la stortura del sistema. Che esplode però completamente nella figura di Palla di Lardo: l'escluso, il reietto per eccellenza, il cui disperato tentativo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di integrazione finisce inevitabilmente in tragedia. Palesemente inadatto alla vita militare, incapace anche di vestirsi e di rifarsi il letto secondo le regole dell'esercito, viene continuamente punito da Hartman. Quando quest'ultimo deciderà, a ogni insuccesso o infrazione di Palla di Lardo, di punire l'intera squadra, i commilitoni consumeranno nei suoi confronti un'agghiacciante giustizia sommaria, percuotendolo nottetempo con delle saponette. Da questo punto il percorso di Palla di Lardo scivola velocemente verso la follia, e benché riesca a superare il corso di addestramento, durante l'ultima notte passata a Parris Island uccide Hartman per poi spararsi a sua volta. La celebre scena del suicidio di Palla di Lardo mostra il dettaglio della materia grigia dell'allievo Marine sul muro: la macchia, il palesarsi della rottura di un ingranaggio che si credeva perfetto.

La cura Ludovico

È solo l'inizio. Se la prima parte ci mostra la rigidità del sistema sociale contenitivo e punitivo nel suo isolamento e nella sua pretesa di perfezione, la seconda, ambientata in Vietnam, nella più tipica geometria kubrickiana, ci mostra il suo sistematico fallimento. Se le contraddizioni di Joker, pur persistenti, vengono in qualche modo riassorbite (il ragazzo è comunque in Vietnam con il solo scopo di uccidere un nemico di cui ignora le colpe), la macchia macabra con cui si era chiuso l'addestramento diventa oceano. Nessuno di quei meccanismi perfetti ripetuti e imparati a memoria a Parris Island pare servire a qualcosa in Vietnam, dove va in scena, sotto ogni punto di vista, soltanto l'assurdità dell'orrore. Quell'assurdità e quel fallimento di cui la sconfitta statunitense in Vietnam rappresenta l'emblema storico per eccellenza.

Ma cosa può succedere quando una macchina perfetta, o presunta tale, mostra così palesemente la sua inefficacia? Cosa si ritrova, dopo che da New York, passando per Parris Island, siamo stati in Vietnam, una volta tornati a casa? La risposta possiamo trovarla nella prosecuzione della nostra passeggiata kubrickiana, nel mondo grottesco e distopico di *Arancia meccanica*. Il film, sullo sfondo di una società in totale disfacimento che pare essere la diretta conseguenza dell'inefficacia del sistema, racconta la vicenda di Alex De Large, ragazzo di buona famiglia innamorato di Beethoven e della violenza, e delle sue atroci scorribande assieme alla sua banda. In un crescendo di violenza, assistiamo al pestaggio di un barbone, allo scontro con un'altra banda, allo stupro della moglie di uno scrittore laburista fino all'omicidio della proprietaria di una casa di cura dimagrante. Preso in flagranza di reato, viene arrestato e condannato per omicidio. Una volta in carcere, dove si ripetono pressoché identici i rituali di Parris Island, ecco l'inatteso colpo di scena. Il sistema, nella persona del Primo Ministro appena eletto, davanti al suo palese fallimento non decide tanto di cambiare, ma di presentarsi sotto una nuova forma. Senza mettere in discussione il contenuto, ovvero la società disciplinare, decide di stravolgere il contenitore, vale a dire il carcere. Attraverso l'avveniristica cura Ludovico, un sistema affatto ortodosso basato sull'educazione al contrario, dove il violento e il criminale vengono rieducati associando ogni reato a una sensazione fisica insostenibile, si propone di riassorbire la devianza in maniera clinica. Donando la libertà in cambio di una nuova prigione.

Il giovane Alex è il paziente zero della cura Ludovico. Illuso di ritrovare la libertà, egli è in realtà doppiamente prigioniero, intrappolato in un animo che non è il suo: decriminalizzato in maniera forzata, ridotto ad automa da una cura priva di scrupoli, egli viene trasformato in un manichino privo di libero arbitrio, incapace di scegliere e di ribellarsi a ogni sopruso. In un sistema che può quindi sopravvivere solo costruendo prigioni, Alex una volta libero subisce in un tragico contrappasso tutte le violenze precedentemente inflitte, fino a terminare il proprio viaggio nella casa dello scrittore laburista cui, prima di finire in carcere, aveva violentato la moglie. Per screditare il governo, lo scrittore rinchiude il ragazzo in una stanza (ennesima prigione) facendogli ascoltare a tutto volume la Nona sinfonia di Beethoven (che la cura Ludovico aveva usato come colonna sonora di alcuni filmati ultraviolenti, facendo sì che Alex, sentendola, provasse lo stesso insopportabile disgusto avvertito dinanzi ai crimini) e spingendolo così al suicidio. Ma Alex non muore: gettatosi dalla finestra resta gravemente ferito, ma una volta guarito vede miracolosamente sparire gli effetti della cura Ludovico, riappropriandosi di se stesso. Una liberazione apparente, poiché il film si chiude sì con il ritorno di Alex nei suoi panni, ma con una singolare alleanza siglata con il Primo Ministro che garantisce a quest'ultimo il silenzio sugli effetti nefasti della cura Ludovico, e al ragazzo, tornato criminale e violento, impunità e un posto d'onore nella società.

E al sistema, l'ennesima sopravvivenza.

In questa impossibilità di scardinarlo o anche solo di scalfirlo, in questa assurda capacità di rigenerarsi all'infinito e di conservare la propria peculiarità pur cambiando continuamente forma, al borghese, tanto quello fallito quanto quello di successo, che di tutto questo ne è principale artefice e vittima predestinata, non resta che rinchiudersi nella propria dimensione privata. E lì, nel grigiore allucinato di una quotidianità sporca e mediocre, vivere e morire di brutali meschinità e trascurabili tragedie, preda continua di incubi, ossessioni, beceraggini, bassezze e miserie morali. Con l'esplosione di una follia senza più alcun impatto politico o sociale, ma soltanto privata, scagliata sulla propria famiglia, come accade allo scrittore Jack Torrance in *Shining*, che preda dei propri incubi, nell'immensa prigione dell'Overlook Hotel dove accetta di fare da guardiano durante la chiusura invernale (una sorta di sontuoso Parris Island svuotato di voci e di persone), in un rituale che come in ogni carcere si ripete continuamente identico a se stesso, vessa, maltratta e assedia la moglie e il figlio. Senza però riuscire a ucciderli e restando intrappolato nell'eterno ritorno di un labirinto innevato.

Lo stesso che, vent'anni dopo, uno stralunato dottor Hartford in fuga dalla propria camera da letto, si trova a percorrere in un Greenwich pastoso e desolante come ogni impero il giorno della sua rovina.

Riccardo Lestini

"Shining" (1980). La scena in cui Jack Torrance (Jack Nicholson) pronuncia la frase «Sono il lupo cattivo!»

Le occasioni dell'amore (2023) di Stéphane Brizé

Identità e le ferite dell'amore

Andrea Carnevali

Ferite del cuore, occasioni perdute

Con *Le occasioni dell'amore* – traduzione italiana del titolo originale *Hors-saison* – Stéphane Brizé consegna un film tra i più maturi della sua carriera. Se il titolo francese descrive con precisione la condizione dei protagonisti – due vite sospese, richiamate dal passato a un confronto con ferite mai rimarginate – la versione italiana, pur meno fedele, conserva un potere evocativo che illumina il nucleo tematico centrale: l'amore accolto e poi perduto, che continua a segnare l'identità di ciascuno.

Brizé orchestra con sobrietà una narrazione che si posa sui silenzi e sui dettagli minimi. La sua regia rifugge la retorica, scegliendo la delicatezza di un linguaggio visivo che rende palpabile la fatica del vivere e la nostalgia di ciò che non è stato. Ne nasce un'opera che interroga la coscienza, spingendo a domandarsi quali occasioni si possano afferrare e quali restino solo come tracce di rimpianto.

Presentato l'8 settembre 2023 alla 80ª Mostra del Cinema di Venezia e uscito in Francia nel marzo 2024 (in Italia dal dicembre), il film mette in scena l'incontro, dopo oltre quindici anni, di due ex amanti. Mathieu (Guillaume Canet), attore affermato, si concede una pausa in un centro di talassoterapia sulla costa bretone. Qui riappare Alice (Alba Rohrwacher), la donna che aveva segnato la sua giovinezza e che ora, interiormente spezzata, cerca un senso al proprio passato.

La ferita del ricordo

Il cuore del racconto non è la vicenda sentimentale, ma il suo riaffiorare nella memoria. Alice vive la fine della storia come un trauma che l'ha privata della propria voce interiore e creativa. La presenza di Mathieu, legato a una giornalista di successo, accentua il suo smarrimento. La nuova compagna, figura mediatica, incarna una felicità artificiale che stride con l'autenticità della ex ragazza.

La domanda radicale che percorre il film è se esista un "vero amore" capace di resistere al tempo e alle trasformazioni dell'identità, o se l'amore sia destinato a incrinarsi. Brizé non impone risposte, ma restituisce allo spettatore la complessità dell'esperienza amorosa.

La regia dell'intimità

Il regista si muove come un antropologo dei sentimenti. La fotografia di Antoine Héberlé diventa scrittura filmica: i primi piani trasformano i volti in paesaggi interiori, mentre i silenzi assumono un valore drammaturgico più forte delle parole. Le scene sulla costa, con il mare che si infrange sulle rocce, amplificano la frattura tra intimità e indifferenza della natura, richiamando atmosfere bergmaniane.

L'alternanza di interni soffocanti e paesaggi sconfinati esprime il contrasto tra il desiderio di chiudersi nel ricordo e la spinta a riaprirsi al futuro. L'isola bretone diventa così lo specchio visibile delle tensioni interiori dei protagonisti tormentati interiormente come il mare in burrasca.

Un documentario dentro la finzione

L'uso dell'intervista video introduce una sfumatura documentaria: una signora anziana racconta le proprie storie d'amore, e la cinepresa si sofferma sul volto segnato dal tempo, illuminato da una luce calda che restituisce dignità e gioia.

Particolarmente toccante è la sequenza del ballo lento, in cui i corpi, non più giovani, si muovono con leggerezza: un gesto che diventa celebrazione della resilienza dell'amore. Questi inserti, apparentemente marginali, creano un contrappunto decisivo: ricordano che l'amore non appartiene solo alla giovinezza e che le storie comuni possiedono una forza universale.

L'interiorità come conflitto

Il film non cerca il dramma esterno, ma indaga il conflitto interno: la difficoltà di accettare le proprie ferite e trasformarle in possibilità di vita. Alice e Mathieu sono figure allo specchio: lui, fragile sotto la patina del successo; lei, lacerata dal dolore ma in cerca di autenticità.

La regia si concentra sul non detto, sugli sguardi che tradiscono ciò che non si ammette. L'amore, suggerisce Brizé, non si concilia con le maschere pubbliche e le narrazioni vincenti: resta esperienza vulnerabile, soggetta al fallimento e tuttavia indispensabile per riconoscere se stessi. La frattura amorosa non è sconfitta, ma occasione di consapevolezza: Alice, pur devastata, trova nella rielaborazione del dolore un percorso verso una nuova identità, più fragile ma più vera.

Il senso di un amore irrisolto

Brizé consegna un'opera sospesa e dolorosa, che trasforma una vicenda privata in interrogativo universale: come convivere con le ferite dell'amore? Come riconoscere la verità dei sentimenti in un mondo che esige immagini patinate di felicità?

Il film accompagna lo spettatore dentro il mistero stesso del legame umano, con i suoi frammenti di gioia e le inevitabili fratture. Alcune immagini – il volto assorto di Alice, la malinconia di Mathieu, il fragore delle onde – riaffiorano nei giorni successivi, sedimentandosi come esperienze di vita.

Il cinema diventa lente che rende il dramma intimo e condivisibile. Non ci sono gesti eclatanti, ma un lento sedimentarsi di emozioni che continua a vibrare oltre la visione. L'opera è meditazione sulla natura del cinema, inteso non come intrattenimento, ma come esperienza trasformativa.

Ed è forse questa la qualità maggiore del film: non spiegare che cosa sia l'amore, ma suggerire che esso, pur ferito e imperfetto, ci rende vivi e vulnerabili, esposti al dolore e alla possibilità di rinascere. Accettare la sofferenza significa accettare la possibilità di amare. *Le occasioni dell'amore* ricorda che l'amore non è mai semplice, ma resta il luogo in cui l'essere umano si misura con la propria verità.

Andrea Carnevali

Festival

Impegno sui diritti umani, Cinema e dibattiti: HRFF 1ª edizione

Tonino Mannella

Da quest'anno una nuova iniziativa: l'Human Rights Film Fest di Roma. con la sua prima edizione svoltasi dal 24 al 28 settembre al Parco del Torrione.
Il festival, organizzato dall'associazione di promozione culturale Ars Mundi con il contributo del Comune di Roma e Zètema e che vede fra i partner ***Diari di Cineclub***, è un'occasione per portare all'attenzione del pubblico romano il tema dei diritti umani attraverso cinema e talks. Per fare questo si è scelto di proporre delle giornate tematiche ognuna dedicata a una zona del mondo in cui l'argomento è particolarmente attuale: Iran, Taiwan, Ucraina, Russia e Palestina.
L'Human Rights Film Fest vuole travalicare l'etichetta di festival cinematografico per ambire a un ruolo più ampio di comunicazione e già dalla prima giornata l'approccio è apparso chiaro: oltre ai film c'è bisogno di parlare, soprattutto con chi, in prima persona, subisce le conseguenze della propria arte. E i contributi non sono mancati già dalla prima serata con Maurizio del Bufalo direttore del Festival del Cinema dei Diritti Umani, in collegamento da Napoli, che ha salutato il pubblico sottolineando la partnership tra i due eventi, poi con l'attrice Ghazal Shojaei, protagonista del film *La Testimone – Shahed* (2024, Nader Saeivar) intervenuta dalla Francia dove si è rifugiata in fuga dal regime iraniano. Il film, presentato alla 82° edizione della Mostra del Cinema di Venezia è scritto dal regista insieme a Jafar Panhai (Palma d'oro a Cannes con *It was just an accident*) e, attraverso una storia di violenza e di morte in ambito domestico, mette in luce le dinamiche misogine della realtà iraniana suggerendo una prospettiva di speranza offerta dalle nuove generazioni. Proprio quella che è denominata la generazione Z è la protagonista del corto *Scool* (2020, Kimia Rahmani Ghane) in cui domande sulla vita, la religione, la condizione delle donne in Iran vengono poste alle alunne di una scuola superiore. La stessa regista, in collegamento dalla Germania, ha raccontato dei sotterfugi messi in atto per ottenere il permesso a girare il documentario e delle pesanti ripercussioni subite da lei e dai suoi cari successivamente all'uscita del film. La condizione della donna, tema centrale in questi due film, è stato inoltre l'argomento del talk "Donna, vita, libertà. L'arte come atto di resistenza", nel quale le attiviste Parisa Nazari e Shiva Boroumand hanno illustrato l'impegno di lotta, attraverso l'arte, per una società aperta e democratica. La serata è stata completata da altri tre corti: *Adjustment* (2022, Mehrdad Hasani), *Freedom Morning* (2023, Hossein Khashayar Pirelmi) e *Split Ends* (2022, Alireza Kazemipour) che hanno fornito ulteriori spunti di riflessione con le loro piccole storie, intime e toccanti ma non prive di ironia.
La seconda giornata ha spostato a est il punto di osservazione, protagonista è Taiwan, l'isola da sempre contesa prima dagli europei, successivamente dai giapponesi e infine dai cinesi che ne rivendicano l'appartenenza. La lotta per il mantenimento dell'indipendenza attraverso la democrazia è stata al centro del talk che ha visto protagonista Vincent Y. C. Tsai, Rappresentante, Ufficio di Rappresentanza di Taipei in Italia (Taiwan non ha una propria ambasciata in Italia) supportato dal Professore Stefano Pelaggi, accademico e saggista, esperto di Taiwan con la moderazione del giornalista Guido Gargiulo, direttore dell'Osservatorio di Taiwan. L'Ambasciatore ha ribadito la priorità nella ricerca di dialogo con la Cina, ma senza rinunciare alla fermezza nel proteggere l'istituzione democratica dell'isola e la sua indipendenza. Tematiche ricorrenti anche nelle proiezioni della serata, prima il corto/trailer della miniserie *Zero Day Attack* (2025) in cui si mette in scena la simulazione di quello che potrebbe essere l'attacco cinese all'isola di Taiwan, poi il documentario *Invisible Nation* (2023, Vanessa Hope) nel quale si ripercorre la storia dell'isola con particolare attenzione al governo della prima Presidente donna Tsai Ing-wen impegnata a rivendicare l'autodeterminazione di un popolo mantenendo un assetto democratico.

Incontro con l'ambasciatore di Taiwan in Italia Vincent Y.C. Tsai, Stefano Pelaggi e Guido Gargiulo

Julia Vdovina, presidente Ars Mundi e Anni Tso, cofondatrice Ars Mundi

La terza e la quarta giornata sono state strettamente legate occupandosi di due realtà attualmente in conflitto tra loro: Ucraina e Russia. Per la serata ucraina due importanti documentari ci hanno portato sul fronte di guerra: *Eastern Front* (2023, Vitaliy Manskiy, Yevhen Titarenko) in cui la doppia regia alterna il punto di vista degli Ospedalieri (Hospitallers), occupati a fornire assistenza medica ai soldati in prima linea, al punto di vista di chi tenta di vivere una vita quanto più normale possibile. L'altro film è *Lirica ucraina* (2024, Francesca Mannocchi) in cui la reporter si e ci immerge nelle pieghe del conflitto rivelando i lati oscuri dell'uomo che la guerra porta in superficie. Tra le due proiezioni sono intervenuti portando le loro testimonianze Giovanna Grenga, portavoce della fondazione Gariwo e referente del Giardino dei giusti dell'umanità di Roma e Massimo Tria, professore associato di Lingua e Letteratura Russa presso l'Università di Cagliari. Il focus della quarta giornata è stato la libertà di espressione degli oppositori politici in Russia, se ne è parlato nel talk che ha visto intervenire esperti di comunicazione e del mondo russo come lo storico Giovanni Savino le giornaliste Marta Allevato e Lucia Bellinello moderati dalla storica del cinema Claudia Fiorito. La discussione ha sottolineato il ruolo del cinema come voce di dissenso nel momento in cui la repressione verso le opposizioni e le fonti di comunicazione non allineate si fa sempre più pressante. Un argomento che ritorna nel primo film della serata: *Of Caravan and the Dogs* (2024, Askold Kurov, Anonimus), in cui si ripercorre la strenua resistenza del giornale Novaya Gazeta e del suo direttore Dmitry Muratov (Premio Nobel per la pace 2021). Tema del secondo film: *Tree of violence* (2024, Anna Moiseenko), è la storia di Victoria (Vika) Lomasko graphic journalist di fama internazionale, intenta a denunciare la violenza di stato, e sempre più incalzata da minacce alla sua sicurezza.
La rassegna si è conclusa con la giornata dedicata alla Palestina e ha proposto *From Ground Zero* (2024), un film che raccoglie 22 corti di altrettanti registi che in pochi minuti, esplorando generi diversi, presentano un punto di vista originale sulle esperienze di vita della popolazione di Gaza impegnata a sopravvivere sotto i bombardamenti israeliani. A completare il programma il corto *Vibration from Gaza* (2024, Rehab Nazzal) e il film Premio Oscar *No Other Land* (2024, Basel Adra, Yuval Abraham, Rachel Szor, Hamdan Ballal), una testimonianza fondamentale e diretta sulla violenza perpetrata dai coloni israeliani in Cisgiordania. Tra i due film l'interessante talk che ha visto impegnati nella discussione il fotografo e attivista Giuseppe Flavio Pagano e la divulgatrice sui diritti umani Nicoletta Karpinski. I quali hanno esplorato il cinema e la cultura come strumenti di resistenza e denuncia delle violazioni dei diritti umani. La serata è stata moderata da Julia Vdovina, ideatrice del festival e presidente di Ars Mundi alla quale non possiamo che fare i complimenti per la realizzazione dell'iniziativa superando non poche difficoltà logistiche e organizzative, riuscendo ad attirare un pubblico attento e appassionato, con l'augurio che questa esperienza possa protrarsi anche negli anni a venire.

Tonino Mannella

Il Messia di Roberto Rossellini

Il suo ultimo tassello storico-culturale. Oltre Pasolini, ma al di sotto del medesimo

Roberto Baldassarre

Sarebbe stato interessante vedere il film su Karl Marx che Roberto Rossellini stava progettando, prima che la morte lo colse improvvisamente nel giugno 1977, dopo aver presieduto la giuria del Festival di Cannes e aver premiato *Padre padrone* (1977) di Paolo e Vittorio Taviani, pellicola che s'inseriva – ma con diverse variazioni stilistiche – nel solco del cinema tele-didattico di Rossellini. Ad esclusione di due documentari realizzati per la televisione nel 1977, *Concerto per Michelangelo* e *Beaubourg, centre d'art et de culture Georges Pompidou*, il punto finale del lungo, accidentato e sperimentale percorso di Rossellini si concludeva nel 1975 con la realizzazione de *Il Messia*. Un lungometraggio, per il cinema e la televisione, che è un ulteriore tassello di quell'ambizioso mosaico storico-culturale che il regista romano aveva cominciato ad assemblare dalla metà degli anni '60. Per Rossellini i film dovevano essere un funzionale mezzo per trasmettere la conoscenza, poiché offriva la possibilità di poter ricostruire epoche lontane e far rivivere i personaggi presi in esame. Documentari realizzati usando la forma dello sceneggiato, per rendere più fruibili e meno elitari gli argomenti trattati. Dopotutto la televisione è il medium di massa per eccellenza, come lo fu per molti decenni il cinema.

Negli ultimi anni Rossellini si era concentrato su alcune figure chiave della storia dell'umanità. Intellettuali che avevano scardinato la società del loro tempo attraverso il loro pensiero non conforme. Opere lodevoli ed efficaci nel centrare l'obiettivo didattico prefissato, però carenti per quanto concerne la resa tecnica/qualitativa. Con il definitivo passaggio al mezzo televisivo, dopo il dimenticabile *Anima nera* (1962) e illibatezza dell'episodico *Ro.Go.Pa.G. – Laviamoci il cervello* (1963), Rossellini era più interessato al contenuto che alla messinscena, al render chiaro i concetti filosofici e scientifici sviscerati dai vari Socrate, Cartesio o Blaise Pascal. La macchina da presa doveva essere soltanto un pratico registratore visivo. Pregi e difetti che si notano anche ne *Il Messia*, ambizioso e personale progetto dopo il lavoro su commissione *Anno uno* (1974), voluto dalla DC per commemorare Alcide De Gasperi (1881-1954). Sceneggiato assieme a Silvia D'Amico Bendicò, *Il Messia* nelle intenzioni rosselliniane doveva essere una rappresentazione di Gesù non oleografica ma oggettiva, attingendo da tutti e quattro i vangeli e facendone un comprensibile sunto. Quest'approccio da storico si può osservare all'inizio, quando c'è una descrizione della situazione socio-politica del popolo ebraico e della Terra Santa prima della nascita di Cristo. Con tanto di voce fuori campo, di matrice cronachistica, che spiega la situazione politica. Su questa introduzione (base) storiografica prosegue la ben nota storia di Gesù, dalla nascita fino alla resurrezione, passando per le predicazioni e la crocefissione. Rossellini fu accusato che con *Anno uno* avesse fatto un'agiografia di De Gasperi, in un certo qual modo Messia della Democrazia Cristiana, tanto che anche *Il Messia*, accolto come definitiva prova del nuovo corso politico del regista, fu tacciato in parte di ennesima deferenza al mondo cattolico/cristiano. Certamente la pellicola ha molti difetti, però va posto in evidenza come la trasposizione di Rossellini cerchi di rappresentare Gesù come un rivoluzionario più che come il classico "Unto del Signore". Non si vedono i noti miracoli, al massimo sono demandati alla narrazione di chi ha beneficiato del medesimo (il ragazzo cieco); oppure il finale, in cui la resurrezione è lasciata fuori campo, con Maria in ginocchio con le braccia levate verso il cielo. Ne *Il Messia* Gesù è rappresentato come un giovane intellettuale che cerca di far ragionare i discepoli e il popolo attraverso le parabole. Un ragazzo che ha "costruito" intorno a sé una comune, che insegna mentre umilmente lavora la costruzione di un aratro o una barca. Da questo punto di vista *Il Messia* segue lo stile tracciato da Pier Paolo Pasolini con *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), sia utilizzando come protagonisti molti attori presi dalla strada e sia (ri)usando la voce stentorea di Enrico Maria Salerno. Va oltre nella già citata elisione dei miracoli, però per quanto Rossellini abbia – religiosamente – prosciugato la messinscena, volendo anche aderire al tema trattato, la rappresentazione rimane piatta e monocorde, mettendo semplicemente in fila le tappe salienti de il Messia.

Roberto Baldassarre

Fumetti e giochi

Lo sporco dentro di noi

Nicola Santagostino

Da fin troppo tempo come società abbiamo deciso di prendere una via dove ci sentiamo quasi moralmente obbligati a dimostrare al mondo la versione migliore possibile di ogni cosa. Questa prassi che è figlia di un ibrido grottesco tra il giudizio collettivo da parte dei social e quel puritanesimo protestante di cui è pregna la cultura americana ha ormai infettato ogni aspetto della nostra vita. Prima di proseguire con il discorso è però necessario fare una premessa fondamentale: in questo articolo non stiamo parlando di quello che è la normale presa di consapevolezza e la naturale evoluzione dell'etica verso una società sempre più aperta e capace di accettare e di valorizzare le differenze al suo interno, quello è parte fondamentale dell'evoluzione della nostra specie. Detto questo l'attuale problema che andiamo ad affrontare è quello del nostro "sporco interiore" e quella pressione sociale che viene solitamente definita "positività tossica". Da anni ormai vogliamo che il mondo sia un posto sempre più pulito, asettico e patinato abitato da individui puliti, asettici e patinati, dove ogni problema deve essere risolto con una scrollata di spalle o con soluzioni semplici e dove la leggerezza deve governare sopra ogni cosa, perché la complessità ci spaventa e ci risulta inutilmente pesante. Un mondo abitato da vite più simili a palloncini che nessun filo deve ancorare alla realtà e che, giustamente, il vento porta via lungo direzioni di cui nessuno è davvero consapevole. Un mondo dove stiamo lentamente uniformando tutto a un'idea di igiene e pulizia con una tale ossessione da stare letteralmente rendendo il nostro pianeta un luogo sempre più privo di colori, dove acciaio, nero, grigio e bianco imperano. Un mondo dove abbiamo ucciso la fantasia e il rischio che essa comporta sull'altare dei facili successi al botteghino e sulla costante ripetizione dello stesso pastone insipido per il pubblico di massa, e dove ormai chiunque deve essere perfetto perché la sua vita è sotto il costante giudizio della democrazia dei social.

E alla fine ci troviamo circondati da adulti insoddisfatti che si aggrappano ai giocattoli e ai cartoni animati della loro infanzia disprezzando qualsiasi versione moderna con motivazioni che variano dal ridicolo al delirante, quasi a sfruttare queste polemiche come valvola di sfogo per una frustrazione a cui non sanno dare un nome.

Perché la verità è che dobbiamo ricominciare ad accettare che dentro di noi e che fuori da noi il pulito, l'asettico e il patinato sono solo un'allucinazione collettiva che è lentamente diventata distopia, e che la realtà è un insieme di complessità e di scelte che risulteranno sempre moralmente discutibili agli occhi di chiunque altro. E anche qui diviene necessario un altro disclaimer: ovviamente esistono sempre e comunque dei limiti etici e morali che è necessario imporsi e che rendono qualsiasi azione riprovevole, qui non stiamo ovviamente parlando di reati o crimini di guerra, ma più del costante giudizio dei social sulle azioni quotidiane e sulle scelte personali e sulla pressione che le persone ricevono per via di questo, solitamente da altre persone che reputano la realtà un sistema semplice e prevedibile.

Un agente della Hand di The Filth

E tutto questo bisogno di tenere su la facciata, tutta questa necessità di mantenere in piedi uno status quo che non ha nessun motivo di esistere non è una novità degli ultimi anni, semplicemente recentemente la situazione è totalmente sfuggita di mano per colpa dei social e dell'ossessione/dipendenza delle persone nei loro confronti. Nel momento in cui a chiunque è stata data la possibilità di raccontare la propria vita il bisogno di piacere, la necessità di essere amati, il desiderio di raccontarsi nel modo migliore possibile per ottenere consenso sono diventati la malattia che ci ha intrappolati in un costante processo dove siamo contemporaneamente inquisiti dagli altri e inquisitori degli altri. Viviamo sicuramente in un mondo dove siamo più collegati, ma in nessun modo viviamo in un modo dove siamo più connessi.

Ma come si diceva sopra il negare il nostro sporco, interiore e sociale, non è una novità e la cultura pop ne ha sempre parlato, prendiamo ad esempio *The Filth*, una serie a fumetti dell'etichetta Vertigo della compagnia americana DC Comics nel 2002, scritta da Grant Morrison e disegnata da Chris Weston e Gary Erskine.

La storia parla di Greg Feely, un uomo comune dall'esistenza patetica che vive da solo a Londra assieme solo al suo gatto Tony. Un giorno, una donna sconosciuta nel suo bagno gli rivela che lui è la "para-personalità" indotta chimicamente di Ned Slade, un agente segreto di un'organizzazione chiamata Hand, una realtà che ha il compito di proteggere lo Status: Q (lo status quo) sopprimendo le minacce all'"igiene sociale". Durante le sue missioni per Hand, Greg Feely scopre di essere la persona originale, mentre Slade—come tutti gli agenti della Hand—è semplicemente un personaggio sintetico che può essere installato in qualsiasi corpo scelga la Hand. La restante parte della storia si concentra sulla lotta di Greg per comprendere questa realtà e decidere cosa fare a riguardo.

Tutto questo si svolge attraverso storie dove l'eccesso viene mostrato in ogni sua forma e dove ci viene mostrato ogni lato oscuro possibile dell'essere umano grazie anche alla filosofia di Morrison, che crede che i fumetti siano una forma di magia moderna in grado di trasformare magicamente la coscienza dei lettori, e che con *The Filth* voleva creare un simbolico vaccino contro gli orrori della vita moderna e al contempo celebrare la natura dello sporco: qualcosa che è una parte ineluttabile dell'essere vivi, ma che l'umanità tende a ignorare, seppellire o sciacquare via.

E se Morrison ci mostra questo aspetto della natura umana e lo celebra a modo suo, pur non negandone le valenze negative, un prodotto più recente proveniente dall'animazione orientale decide invece di mostrarci la sostanziale differenza tra il mondo dei cartoni animati per bambini e quello per adulti.

Takopi's Original Sin è una serie di manga web giapponese scritta e illustrata da Taizan, pubblicata sulla piattaforma web di Shueisha, Shōnen Jump+, da dicembre 2021 a marzo 2022, con i suoi capitoli raccolti in due volumi tankōbon e con un adattamento in animazione

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

originale (ONA) prodotto da Enishiya e TBS Television rilasciato nel 2025.

Siamo nell'anno 2016 e Nueinukf, un alieno proveniente dall'Happy Planet, si schianta sulla Terra per eseguire la sua missione di diffondere felicità nell'universo. Dopo essere sfuggito a una fantomatica cattura da parte dell'esercito si imbatte in Shizuka Kuze, una bambina di 9 anni vittima di bullismo a scuola da parte di Marina Kirarazaka e che trova conforto solo nella compagnia con Chappy, il cane che suo padre ha lasciato quando ha abbandonato la famiglia. Data la somiglianza dell'alieno con un polpo la bimba decide di chiamarlo Takopi e per via del legame che stringono, Takopi decide di usare i Dispositivi della Felicità del suo pianeta per aiutare Shizuka, ricevendo sempre e solo rifiuti fino alla fatidica sera dove la bambina torna a trovarlo con il volto graffiato e contuso mentre tiene in una mano il guinzaglio di Chappy. In questo momento per la prima volta Shizuka chiederà all'alieno uno dei suoi gadget, che userà successivamente per togliersi la vita. Realizzando la gravità della situazione, Takopi utilizza la Happy Camera, un gadget che gli permette di tornare indietro nel tempo, sperando di migliorare la vita di Shizuka, fallendo miseramente in ogni suo tentativo. In uno di questi loop, durante uno scontro tra Shizuka e la bulletta, Takopi uccide Marina usando la Happy Camera. Il dispositivo si rompe nel processo, interrompendo ogni possibilità di tornare indietro nel tempo. Disperato per nascondere il crimine, Takopi, con l'aiuto del compagno di classe di Shizuka, Naoki Azuma, seppellisce il corpo di Marina all'interno di uno dei suoi gadget, assumendone l'identità. La messinscena si sgretola rapidamente: l'imitazione di Takopi di Marina è poco convincente, e un gruppo di operai scopre presto il cadavere nascosto. Durante il proseguire di tutta questa storia lentamente scopriamo però tutti i retroscena della vita dei protagonisti, bambini che alla fine sono solo vittime delle loro famiglie disfunzionali che tra abbandono, maltrattamenti e isolamento li hanno spinti a diventare contemporaneamente involontarie vittime e carnefici gli uni rispetto agli altri. E purtroppo le soluzioni di Takopi ai loro problemi non risultano mai in nessun modo funzionali a causa della natura innocente e infantile dell'alieno, una creatura che ha sempre vissuto in un mondo dove la felicità era il centro di tutto e che una volta sulla Terra si scontra con la dura realtà dello sporco che fa parte della natura stessa della vita. Takopi semplicemente è il personaggio di un cartone animato per bambini che usa soluzioni da cartone animato per bambini, ma un problema sistemico come la violenza domestica e l'abbandono familiare non può essere risolto con soluzioni semplici. E gli stessi bambini protagonisti della serie arriveranno ad un certo punto a comprendere che quello che hanno dentro, che le ombre che le loro famiglie hanno messo al loro interno fanno parte della loro natura e negarle è il cardine del problema.

La cover di "The Filth" nella sua disturbante semplicità

Perché è questo il punto chiave dell'accettare lo sporco che abbiamo dentro e intorno a noi: non usarlo come scusa per abbassarci al suo livello, non farne uno strumento per ferire chi è intorno a noi o per abbattere noi stessi, semplicemente prendere consapevolezza che quello che siamo è un delicato equilibrio di luce e ombra. Mettere standard eccessivi a noi stessi, negare le nostre componenti oscure non è mai la soluzione ai nostri problemi, al massimo può farci sentire migliori degli altri e autorizzarci a giudicarli dall'alto di una superiorità morale illusoria mentre siamo sempre più soli. Uscire dall'ottica che comprendere implica automaticamente giustificare e allo stesso tempo iniziare ad accettare che il giudizio che diamo sugli altri è solo il nostro punto di vista, uno tra altri miliardi, esattamente come quello che gli altri danno su di noi, è l'unico modo di riuscire a capire che la positività tossica in cui viviamo oggi e che le pressioni che poniamo su noi stessi e sugli altri sono il vero nemico da abbattere.

E che la cultura pop ci racconta questo tipo di storie che a una prima lettura possono suonare terribili e dolorose solo perché in fondo come società sentiamo il bisogno di tornare a raccontare le storie come mondi fantastici, ma questo ci viene difficile quando ormai ognuno di noi vive nella sua piccola bolla di fantasia lontano dagli altri.

Il cast di "Takopi Original Sin"

Nicola Santagostino

La Morte a Venezia di Visconti e l'incontro vitale

Giuseppe Fiorenza

In una Venezia calata nel grigiore di nuvole perenni arriva il compositore Gustav von Aschenbach. Gustav, come Mahler: un'intuizione da Mann accolta a piene mani da Visconti con una leggera derivazione, il suo protagonista è di fatti un musicista e non uno scrittore. Alle spalle di quel Mahler sapientemente nascosto dietro una fisionomia che lo ricorda, emerge la scelta viscontiana della colonna sonora affidata proprio alle musiche del compositore. In effetti, sembra essere Aschenbach stesso, nel corso del tempo e dello spazio, a rievocare quella musica, quel ricordo: è lui che genera l'accompagnamento musicale, a tempo debito e all'occasione. La colonna sonora è molto più che un semplice leitmotiv cadenzato dalla narrazione: Mahler ricorre in momenti topici della fabula (arrivo, andata, ritorno), profondamente psicologici o metaforici. La musica è il ritratto di un pensiero che Aschenbach (Dirk Bogarde) raramente esprime a parole, perché il tormento è tutto interno, melodrammatico. Mann, proiettato verso le premonizioni future dell'imminente tragedia bellica, viene visualizzato capovolto come in un'immagine fotografica; ed è proprio su un'antica macchina fotografica che scruta l'orizzonte che il film si chiude. Infatti, quella di Visconti è soprattutto una ricerca proustiana del tempo perduto e il sogno di Aschenbach comincia presto, sul battello dove sembra già assopirsi, prematuro, nell'abbraccio caldo della morte.

Con *Vaghe Stelle dell'Orsa* Visconti aveva inaugurato un utilizzo significativo dello zoom: un modo per entrare nell'intimità del pensiero o nella morbosità di un antico passato inconfessabile. In quel caso, un incesto; in questo: il fallimento artistico e la tensione tra rispettabilità e istinti morbosi ovvero un tema tipico divenuto incubo, ma in forma di sogno lucido. In effetti, il mondo di Aschenbach non sembra quasi mai rispondere ai suoi stimoli e lo rifiuta, non lo rende padrone delle proprie decisioni.

Il sogno verso un lido imprevisto scorre da sé e non c'è modo di convincerlo (e convincersi) a cambiare rotta. Infatti, proprio all'inizio del film, troviamo un Caronte incarnato nel gondoliere che lo accompagna alla banchina. Ha fiutato l'affare: vorrebbe forse fargli fare un giro lungo, dunque nasce un diverbio a senso unico in cui il protagonista soccombe, non avendo appunto in mano il "timone" del proprio inconscio, se non dell'intera sua esistenza. Caronte esige un obolo che Aschenbach proprio non ha intenzione di pagare, perché vuole ritardarla la sua morte: "Non le darò nemmeno un soldo!". Vuole andare al porto stabilito, ma la rotta è sempre e solo una, ineluttabile. Qui comincia il gioco sottilmente metaforico di Visconti.

Alla fine non riuscirà comunque a pagarlo: il gondoliere era abusivo ed ha tagliato la corda appena viste le guardie. Ne trarrà vantaggio il facchino al molo che è forse il delatore stesso, infatti i carabinieri si fermano a parlare con lui appena Aschenbach va via. Tanto, ha comunque viaggiato gratis, una piccola mancia non sarà certo un dramma! Che lo abbia compreso o meno, ciò gli dà comunque una prima idea del mondo corrotto in cui è arrivato, e che dubita possa aiutarlo per la sua salute. È scettico sin dall'inizio e piano piano se ne convince, fino almeno al fatidico "incontro vitale" fulcro della vicenda, quello con Tadzio. Ma l'omertà che naviga tra gli affaristi è il primo velo da rompere: un'epidemia di colera sta per attaccare Venezia.

Anticipato da una lunga visione di gondole in approdo alla città lagunare, emerge qui anche un riferimento utile a *La Terra Trema*: la musicalità prettamente visiva, ma non solo, quella dei gesti, delle composizioni, dei movimenti di camera. Il racconto stesso di Mann, nota Alessandro Bencivenni, era concepito come un "complesso musicale di rapporti"[1]. Ma anche della colonna sonora in senso stretto, a cominciare proprio dal brontolare dialettale del gondoliere che Aschenbach si sforza di capire: parla di lui? Cosa gli starà dicendo? Questo sottofondo, questo "rumore bianco", inquieta già in premessa, per poi diventare uno spartito su cui tracciare l'intera sinfonia esistenziale di Aschenbach: la mescola di tante diverse lingue sulla spiaggia, i richiami ai passanti degli ambulanti ma, soprattutto, la misteriosa lingua di Tadzio, indecifrabile così come la sua ideale bellezza.

Fig. 1

Fig. 2

Ma come e dove può mai trovarla, in un ambiente così chiassoso e movimentato? Quando arriva in albergo è intimorito, spaesato, vi è una fervente attività umana, una fanfara visiva e un intenso accompagnamento musicale. Aschenbach sembra salire sul palco di un teatro già in medias res con masse di comparse, ma il gestore dell'albergo (Romolo Valli) lo rassicura: è un posto tranquillo. Intanto lo vediamo confinato, decentrato nell'inquadratura, come messo al muro da quel mondo che lo rigetta e con il fin troppo cerimonioso e loquace gestore che prova a rassicurarlo [Fig. 1]. Visconti successivamente insiste su questo personaggio avvinghiante e ciarliero in una composizione sottilmente narrativa: Aschenbach, che non sembra aver molta voglia di chiacchierare, vorrebbe liberarsene subito, ma la distanza sociale tra i due è azzerata attraverso l'ausilio di uno specchio che li "imprigiona" al centro dell'inquadratura [Fig. 2].

Il personaggio di Romolo Valli è però solo uno degli elementi che fan da contrappunto alla ricerca del bello quale cura per il male. Il grottesco emerge con decisione, mira a guastare la salubre vacanza. Essa dovrebbe diventare una panacea alla morte e alla crisi artistica, che sono in pratica equivalenti: il compagno e rivale di Aschenbach ne profetizza addirittura la dipartita verso la "mediocrità". Quella stessa mediocrità d'un inquietante passeggero del vaporetto, dal volto truccato, che dà il benvenuto ad Aschenbach infilandosi due dita in bocca. Di risposta, lui lo guarda disgustato: siamo alla premessa del contrappunto suddetto, poi replicato nel kitsch dell'invasivo suonatore ambulante in una scena letteralmente da incubo. Aschenbach stesso, e all'inizio è per lui del tutto inimmaginabile, finirà per truccarsi il volto con quel bianco da giovane damerino, ma cadaverico. Vi è qui anche un legame con il film precedente: il ballo di Berger, travestito da Lola Lola (Marlene Dietrich) come in *L'angelo azzurro* di Sternberg, viene interrotto dalla notizia dell'incendio del Reichstag. Visconti continua dunque il suo "dialogo" con Sternberg e lo fa spostandosi sul ruolo narrativo dell'esimio e rispettabile professore interpetrato da Emil Jannings: anche lui, perdendosi per

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

la seducente Lola Lola, come per allontanare la morte, diverrà un clown dal volto grottesco e come tale finirà la sua esistenza.

Continuando, Aschenbach si è finalmente liberato del direttore, è da solo in stanza, apre una finestra e ascolta i versi inintelligibili degli ambulanti, il mare, i gabbiani, intanto lo zoom si avvicina sempre più a lui, già decentrato, ma è una falsa pista visiva questa: lo sorpassa e mira all'ingresso del lido [Fig. 3]. Qui il primo gioco spaziotemporale di cui Visconti è maestro - ricordiamo i flashback che sopraggiungono da una panoramica unica in *Le notti bianche*. Anche in questo caso, lo zoom che giunge inesorabile alla sua meta continua con eccezionale fluidità di movimento in una seconda inquadratura, ma questa profondamente muta: il silenzio che Aschenbach sembra cercare ma non trovare, e per cui è deluso e irritato. Due momenti ideali messi in relazione, distanti nel tempo, ma con lo stesso protagonista qualche tempo prima la sua partenza per Venezia.

Questo montaggio virtuoso (firmato da Ruggero Mastroianni) è a servizio dell'idea viscontiana di ricerca biografica e fa da collante ad una vita in decadenza che è tutta sostanziata in quegli ultimi fondamentali momenti, che è forse davvero l'obiettivo finale di Aschenbach: come vivere il poco tempo che resta? In una città che non offre, o in cui non si riesce a trovare, nessuna motivazione? Nessun "evento"? Il film è in effetti il compimento di un'idea che con *Lo Straniero* era solo riuscito ad accennare, benché nella puntigliosa cornice di una fedele e corretta trasposizione: quasi nulla accade, la morte aleggia sottotraccia in una sospesa astrazione fatta di piccoli gesti di perplessità, sguardi furtivi e minuscoli cenni di contraccambio.

Il flashback ora è un dialogo su tema di pianoforte e l'argomento è ovviamente il tempo. Tempo che scorre inesorabile, ma furtivo: ci si accorge dell'ultimo granello di sabbia soltanto alla fine, quando è troppo tardi. Ed Aschenbach è malato, proprio qui veniamo a sapere che il suo cuore non può reggere per molto e che questa è una vacanza fatta su prescrizione medica. Visconti continua dunque la sua aperta riflessione sulla morte, una svolta avviata in modo deciso a cominciare da *Il Gattopardo*, non a caso. Quel che in questa Venezia manca quasi del tutto, oramai, è invece la sottile ironia - lì rappresentata da un irresistibile Paolo Stoppa che interpreta Sedara - che attraversa il cambio di passo, di regime: l'esistenzialismo di Aschenbach non è più quello di una classe sociale precisa, il discorso è decisamente spostato su una diversa entità senza tempo: quella dell'artista.

Il primo incontro con Tadzio

Finito il primo flashback sopra descritto, torniamo immediatamente da Aschenbach, in procinto di scendere nella hall dell'albergo dove si sono riuniti tutti gli ospiti. Lì avviene il primo incontro con il giovane che diverrà da questo momento in poi la sua Ossessione. Vista l'importanza di tale incontro, l'efebo viscontiano non appare che in modo indiretto davanti allo sguardo dell'uomo, con una soluzione di montaggio e regia di grande eleganza formale, ma vediamola meglio nel dettaglio. La ricerca iniziale di Aschenbach è quella di un posto dove sedersi, vi è una folla di persone in frac e vestiti da sera, di camerieri e attendenti, di voci: un'accurata ricostruzione d'epoca. Aschenbach si mescola dapprima tra persone e oggetti, la camera continua a seguirlo in una lunga panoramica. Sarebbe ancor più corretto parlare di tracking shot in realtà: la camera che si muove in funzione di un soggetto e lo segue. Una visione, comunque, di natura oggettiva. Prima verso sinistra, gradualmente avvicinandosi zoomando su Aschenbach, poi verso destra, quando questi raccoglie un quotidiano e trova un posto a sedere. Ecco però che arriva la prima sorpresa registica di Visconti: la camera si allontana da Aschenbach, ma non solo [Fig. 4]. Dopo averlo inquadrato a mezzo busto andiamo verso sinistra facendolo uscire dal quadro in favore di uno spazio neutro, dove nessuno risalta più di altri, fatta eccezione per un vaso di fiori che genera un nuovo spazio, un nuovo quadro: un inequivocabile confine visivo [Fig. 5]. Ma proprio qui la camera si blocca e non va oltre.

Ma perchè Visconti muove verso sinistra, pur senza riprendere nessuno? L'oggetto che "impalla" la nostra visuale sembra chiarire una distanza, ma da chi, o da cosa? In realtà, l'inquadratura subito dopo chiarisce l'intenzione registica: quel movimento è un'indicazione per Aschenbach, e non solo per lo spettatore. Egli deve, semplicemente, alzare lo sguardo: una sorta di invito palese del regista a piantarla di star così, sempre insicuro, disilluso, e di leggere il mondo tenendo la testa alta.

Lo stacco netto è su un primo piano di Aschenbach che, dopo una parziale indecisione, guarda avanti, scrutando l'ambiente. Visconti ne dà subito una dimostrazione palese, dandoci una soggettiva del suo sguardo. Egli scruta alcuni personaggi uno alla volta, una famiglia, tutti vestiti alla marinara e con colori simili, tranne l'ultimo, un giovane avvolto in un candore bianco e celestiale [Fig. 6]. Non solo, la musica da operetta suonata dall'orchestra, che inizialmente fa da sfondo all'ambiente, qui diventa sempre più espressione dell'evento vissuto. Tanto che, quando la camera avanza fino a fermarsi per un attimo sul giovane, va spegnendosi nel puntillismo degli strumenti. La musica, insomma, rafforza l'idea di questo sguardo quale quello personale di Aschenbach.

Torniamo quindi proprio su di lui, che dopo uno sguardo di cauto interesse, alza il quotidiano e copre quel primo piano visto poco prima. Intanto però, la musica è cambiata, letteralmente. Tornando su Aschenbach, sentiamo l'orchestra far partire un nuovo pezzo: si tratta di *La Risata*, un brano popolare del 1902 che fa da contrappunto ironico. Infatti, Visconti inquadra proprio l'orchestra da una distanza e un'altezza che presumiamo essere quella da cui può vederla il protagonista. Torniamo quindi su

segue a pag. successiva

Fig. 3

Fig. 4

Fig. 5

Fig. 6

Fig. 7

segue da pag. precedente

di lui, che ha riabbassato il giornale e che ora, con rinnovato interesse, scruta di nuovo il ragazzo: ripartiamo quindi da dove ci aveva lasciato Visconti. Ma l'aspettativa – nel dedurre quel che vedremo – è ancora una volta disattesa: stavolta la camera è da un punto di vista diverso, una diversa soggettiva? Tuttavia, la ricolleghiamo, per il legame di sguardo, ancora agli occhi di Aschenbach. Ed infatti, è proprio su di lui che lentamente torna la camera, legando i due soggetti con gran finezza visiva in un leggero movimento ad arco [Fig. 7], ma non è ancora finita.

Proprio come accaduto poco prima, la camera si allontana di nuovo da Aschenbach per inquadrare il centro della sala, di nuovo per indicargli qualcosa? Ma stavolta lo comprendiamo anche noi: l'evento è importante, i camerieri stanno invitando gli ospiti ad uscire. Le loro voci sono appena percettibili e lo stesso gestore parla un fluente inglese, per lo più sovrastato dal volume degli strumenti musicali. La hall inizia di fatto a svuotarsi, vediamo le persone che vanno via, ma è la stessa direzione (verso destra) che porta ancora una volta a mostrarci Aschenbach! Egli è ben saldo sulla sua poltrona, pensieroso. Senza dialogo, ma solo con la pura visione, Visconti lancia così una domanda essenziale che non fatichiamo ad immaginare: "Tutti escono, ma Aschenbach cosa fa? Rimane?". Vediamo anche i camerieri che iniziano a portar via i calici proprio davanti alla sua figura, un motivo che verrà replicato nella serata dei suonatori ambulanti, dove appunto rimane di nuovo solo.

Aschenbach dunque rimane e quando torniamo su di lui, lo vediamo centralissimo nell'inquadratura, ed è la prima volta [Fig. 8]. Fissa ancora il punto di prima: ne ricolleghiamo la soggettiva, stavolta di nuovo frontale, difficilmente equivocabile [come in Fig. 6]. Ed invece no, perchè ecco un nuovo "tradimento" visivo di Visconti: questa che noi potevamo interpretare quale soggettiva, in realtà non lo è affatto. È del tutto oggettiva perché la visione ora va a marcia indietro, è uno "zoom out" che porta finalmente insieme, nella composizione del quadro, sia Aschenbach che Tadzio [Fig. 9, la linea rossa indica lo zoom out, i cerchi gialli i due personaggi].

È questo il loro primo incontro: lo spettatore davanti al suo spettacolo che sta diventando sempre più personale ed intimo, viste le persone gli passano davanti per abbandonare la sala. Come nota Bencivenni, i tempi di questo incontro sono "graduati con estrema sensibilità" dentro un'ambiguità "dello spazio che collega i protagonisti"[2]. Sembra, in effetti, l'atmosfera che si respira alla fine di un'opera teatrale, quando il sipario è già calato. Eppure, Aschenbach rimane lì, anzi lo vediamo saldare persino le mani sui braccioli! Egli è preso dall'enorme tensione emotiva che si sta consumando nel suo sguardo, che ormai non vediamo più in soggettiva, ancora in ragione di quella superba astrazione che qui Visconti realizza a pieno. Infatti, non v'è più alcun bisogno di tornare su Aschenbach e la ragione è semplice: ormai l'abbiamo compreso il suo interesse. Lo spazio, dapprima ambiguo, è ora coerente nei suoi legami interni, psicologici. Ed infatti proprio la composizione pittorica finale, su cui Visconti indugia per un bel po', chiarisce il nuovo legame. Aschenbach è di quinta, come si è detto spettatore, davanti a tutti, ci dà le spalle [Fig. 9], cerchio giallo in basso]. Tadzio è centralissimo nell'inquadratura, illuminato nel suo vestito bianco in una luce intensa riverberata dai paraventi alle sue spalle. Un nuovo evento raccoglie il rinnovato interesse per il ragazzo, l'arrivo di un'altra donna che entra nella hall per dialogare con la famiglia. Iniziamo dunque a sentire anche le loro voci, per quanto ammorbidite e poco chiare: parlano una lingua straniera, probabilmente polacco [Fig. 10].

Il volume è basso, nonostante la camera si avvicini molto ai soggetti: questa è una "soggettiva uditiva" di Aschenbach, troppo distante per poter comprendere a pieno volume il dialogo, ma abbastanza per suscitare il suo interesse (ancora chiarificato dagli zoom avanti e indietro). Scopriamo però, e proprio lui qui lo sottolinea con un accennato risolino (finalmente, si potrebbe dire!), quale sia il reale interesse per questo evento: non è la donna al centro, su cui la camera zooma per poter comprendere non il volto, ma quello che dice. È la lingua il vero interesse di Aschenbach. Che lingua parla questa famiglia? Da dove provengono? Posso comunicare con loro? Posso comprenderli? Infatti, proprio la soggettiva successiva, con un altro zoom indietro, è indice del voyeurismo di Aschenbach: può vedere il giovinetto da un'altra sgargiante prospettiva e persino sentire la sua voce, benché flebile e lontana, come sempre sarà [Fig. 11]. Anche loro però, stanno per andare via, ancora verso destra e ancora verso Aschenbach, fermo sul posto "in prima fila" che si è guadagnato senza saperlo: il destino lo ha condotto lì, tra tutte quelle numerose sedie occupate. Intanto, anche il secondo pezzo musicale è terminato, segno che siamo oltre il tempo limite disponibile, e ora si può al massimo attendere d'esser mandati via. Un po' come nei piccoli teatri, con gli attori che escono per poter salutare da vicino il pubblico dopo la rappresentazione. Quando anche la famiglia straniera esce, allora rimangono davvero solo loro due. Tadzio, ancora centrale ed ora esaltato dal resto della sala ormai vuota, per la prima volta, ricambia lo sguardo [Fig. 12]. Il messaggio di Visconti è perfetto: esitare quel tanto che basta, anche con coraggio, sembra aver premiato Aschenbach.

Fig. 8

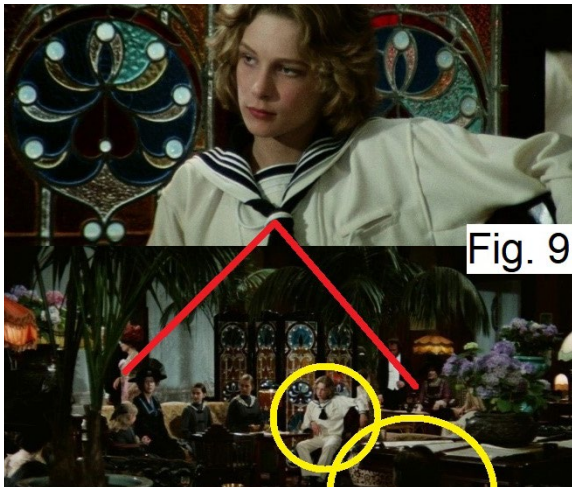


Fig. 9

Fig. 10

Fig. 11

Fig. 12

Dopo il primo incontro...

Il dialogo sulla bellezza quale risultato di una fatica, anziché espressione spontanea, continua anche a cena, in un flashback tutto sonoro dove ottiene ancora un nuovo posto a sedere perfetto per le sue intenzioni, tanto che sposta persino il vaso coi fiori per avere una visuale migliore sul giovinetto. Intanto ricorda, e il ricordo si fa sempre più vivo e reale. Quella realtà "degradante" di cui finisce per parlare e che non ha davvero ancora sperimentato, ancora con un innesto a sorpresa nello

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

spazio e nel tempo, proprio in una visione concreta del passato.

L'artista, sostiene Aschenbach contornato dalla limpida luce del cielo, è come un cacciatore che colpisce al buio e la realtà non può indirizzargli la mira, perché la "creazione della bellezza e della purezza è un atto spirituale". Dovrà di fatto ricredersi, la sua stessa musica è ambigua, gli fa notare l'amico, e il male è necessario strumento a tale raggiungimento contro ogni moralità o intento educativo. Un dialogo d'altezza intellettuale rilevante, ma che Visconti adopera in funzione di salto temporale verso un nuovo momento, stavolta contornato dall'ingombrante incedere del cerimonioso direttore dell'albergo, ancora un contrasto comico. Il suo dilungarsi fin troppo e con dubbi metri di misura sulla durata dello scirocco concede l'amara ma divertente certezza ad Aschenbach di star parlando con chi cerca solo di imbonirlo e raggirarlo: è lo scirocco a portare la pestilenza, dunque qualsiasi scusa perché ritardi o finisca presto serve lo scopo, che è quello di trattenere ulteriormente i turisti paganti.

Col tempo, il gioco di sguardi con Tatzio diventa sempre più pressante, e quando sorride per la prima volta è proprio Aschenbach, nella piena solitudine di una notte buia, a intimargli di non farlo, di non sorridere agli sconosciuti. Dopo un ravvicinato incontro in ascensore, il musicista prova a scappare, ma il contrattempo di un bagaglio spedito altrove lo fa tornare, felice che il destino gli abbia giocato un brutto tiro. Ritorna dunque sorridente, a tempo con la musica di Mahler, ma con ancora l'aria di melodramma, riferimento cardine per Visconti. Il melodramma fluisce nel racconto con estrema delicatezza, senza alcun didascalismo di sorta, a rappresentare quel che lega Aschenbach a Tatzio. Verso il finale, sulla spiaggia entrambi mangiano le fragole rosse di campagna e Tatzio ne ruba una alla madre per poi darsela a gambe. L'adolescente suona *Per Elisa* proprio come la suonava Esmeralda, la prostituta a cui in passato aveva fatto visita Aschenbach, il momento in cui si comprende aveva ceduto alla corruzione tanto evitata. Vi è in ultima istanza il flashback del funerale di sua figlia: proprio l'infame quanto possibile destino di Tatzio, di cui lo stesso Aschenbach potrebbe esser addirittura complice, non avvisandolo per tempo della pestilenza di cui è venuto a conoscenza. In questo caso, è il sogno ad occhi aperti che gli offre l'unico momento di vicinanza al giovane.

Aschenbach è infine rappresentato nella sua occupazione "originaria": la scrittura. Dopo aver visto Tatzio, come preso da una fervente voglia di ricominciare, inizia a scrivere qualcosa su dei fogli bianchi. La distanza tra i due personaggi, ai due opposti margini dell'inquadratura, è incolmabile [Fig. 13] e vediamo il giovane avvolto in un asciugamano. Sopra questa troviamo uno sgargiante ricamo greco quale decorazione: evoca l'antica classicità dell'amore platonico, come anche la divina ispirazione della Musa che, nel finale, quando non ne resta che l'ombra, indica all'artista un punto indefinito dell'orizzonte [Fig. 14].

Fig. 13

Fig. 14

Marco Pistoia analizza la memorabile inquadratura rapportandola al brano di Mann coincidente: Tadzio è un essere "isolato da tutto il resto, un'apparizione che sembra venire da lontano"[3]; il termine utilizzato da Mann è "Erscheinung" che può ricondurre anche a "spettro, fantasma o segno, sintomo, manifestazione", ma Mann utilizza anche la definizione di "psicagogo", con un chiaro riferimento all'aldilà, visto che anticipa la morte del protagonista all'interno d'una visione muta, fortemente espressiva. Cuore dell'interpretazione di Pistoia è infatti l'analisi visiva: Tadzio come entità simbolica nel segno dell'ambiguità, la cui "valenza anfibolica di maschile/femminile può essere allargata a quella di angelo/diavolo". Segnatamente rinascimentale nella propria connotazione, la figura leonardesca è così accostata ad un disegno del pittore stesso, la Pointing Lady [Fig.15], conservata alla Royal Library di Windsor (datato 1515 circa)[4].

Fig. 15

Concludendo, Visconti ci pone dinanzi ad un nitido e continuo sguardo indagatore, furtivo per via della minacciata integrità borghese. In ultimo, è proprio qui che nasce tutta la tensione emozionale e struggente: la morbosità dello sguardo è tutta spirituale, così come si conviene ad un rispettabile artista toccato dal sole mediterraneo, ed ora al tramonto. D'altro canto, proprio alla fine dell'esistenza non sembra esserci più tempo per la propria arte, che è ormai solo un ricordo. La clessidra di cui Aschenbach parlava si è quasi svuotata, l'arte va ora cercata già pronta, già fatta e da idealizzare: si tratta di Tadzio. O forse, ancor meglio, essendo già di per sé una bellezza ideale, l'arte è soltanto da razionalizzare con la più smodata intenzione. In questa intenzione non priva di sussulti, remore e ambiguità si registra quel titanismo (si dirà, teutonico) a cui Aschenbach sembrerebbe aspirare. Forse l'unico modo per sopperire all'enorme distanza temporale, ed ovviamente alla moralità. La seduzione della bellezza è però troppo forte, la decadenza è dietro l'angolo e diventa sempre più impietosa e autodistruttiva. E, in ultima istanza, sempre più grottesca. Tra il bello ideale, astratto, e il grottesco corporeo, concreto, si instaura una tensione perenne che prospera nell'eccelso figurativismo barocco viscontiano, nel trionfo del kitsch, nell'umano desiderio, ed infine nella morte.

Giuseppe Fiorenza

1. Luchino Visconti di Bencivenni Alessandro; Il Castoro cinema Vol. 98; Edizione del Kindle.

2. Luchino Visconti di Bencivenni Alessandro; Il Castoro cinema Vol. 98; Edizione del Kindle.

3. Tadzio e la Pointing Lady di Leonardo di Marco Pistoia; In Il gesto nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi / a cura di Sergio Bertelli e Monica Centanni. - Firenze : Ponte alle Grazie, stampa 1995, p. 299

4. Ibid. , p. 300

Presentazione ValdarnoCinema Film Festival 43ª edizione

Marco Luceri

La 43esima edizione del Valdarno Cinema Film Festival (dal 7 all'11 Ottobre al Cinema Teatro Masaccio di San Giovanni Valdarno) si preannuncia come una delle più ricche e articolate degli ultimi anni, per qualità e quantità dei film e degli ospiti che l'animeranno. È il segnale che il percorso intrapreso nelle ultime edizioni ha lasciato il segno, soprattutto come "idea" di festival. Se tocca alle grandi kermesse internazionali proporre le novità e indicare la via da seguire, è compito dei piccoli festival (soprattutto quelli che hanno alle spalle una ricca storia) quello di non correre dietro le mode o le istanze del momento, ma di farsi sempre più "comunità" diffusa: un luogo aperto, dove spettatori e protagonisti del cinema stanno insieme incontrandosi, discutendo, confrontandosi intorno ai film non come meri oggetti estetici, ma come strumenti per tentare di capire il presente e provare a disegnare il futuro. Questo oggi, grazie allo sforzo di tutti, è diventato il ValdarnoCinema Film Festival: una realtà locale riconosciuta in Italia e all'estero, un festival con ambizioni e sguardo internazionale, capace di tenere insieme le persone e farle stare bene.

L'edizione 2025 avrà la sua apertura con il cortometraggio *C'è da comprare il latte* di Pier Francesco Bigazzi, un giovane regista il cui percorso professionale è stato accompagnato proprio dal VCFF, segno che il festival è luogo non solo di scoperta, ma anche di crescita. Bigazzi sarà con noi insieme agli attori Alessandro Benvenuti e Roberto Abbiati, prima di passare al film d'apertura (in concorso) *Unicorni*, alla presenza della regista Michela Andreozzi: una commedia che con intelligenza e delicatezza mira a esplorare il ruolo dei genitori di fronte alle scelte dei figli, quelle che riguardano la loro identità, il loro corpo, il loro futuro. Tutti i film – sia i lungometraggi sia i cortometraggi – che concorrono ai premi hanno questa doppia anima. Esplorano le possibilità del cinema cercando di incrociare le problematiche del nostro tempo: *River Returns* di M. Kanedo, *Radio Solaire* di Bacci/Eppestengher, *L'origine del mondo* di R. Inglese, *Di noi quattro* di E. Forte, *La cosa migliore* di F. Ferrone, *All The Way To The Endless* di L. Shi, *C'è un posto nel mondo* di F. Falaschi, *Confini canti* di S. Massi, *Alba blu* di E. Mascherini. Molti di questi titoli provengono dai maggiori festival internazionali.

Accanto ai giovani (che restano la vera forza della nostra manifestazione) quest'anno il VCFF ospita ben tre grandi autori del cinema italiano: Gianni Amelio, Roberto Andò e Maurizio Nichetti. I primi due riceveranno il Premio Marzocco alla Carriera, il terzo il Premio Valdarno Cinema alla Carriera. Si tratterà di tre momenti unici (in altrettante serate) di incontro e discussione intorno ai loro percorsi artistici e professionali, così diversi e proprio per questo così entusiasmanti, a partire dai loro ultimi film, rispettivamente *Campo di battaglia*, *L'abbaglio* e *AmicheMai*.

La capacità del festival di intessere rapporti con il mondo associativo ha permesso poi di inserire nel programma molti eventi speciali.

Cinema Teatro Masaccio, il luogo del festival

Tra i tanti ne ricordiamo due: la doppia proiezione de *La vita da grandi*, il film di Greta Scarano con protagonista Yuri Tuci (ospite del festival), insieme ai rappresentanti delle associazioni che si occupano dei disturbi dello spettro acustico, sociologi e psicoterapeuti; la serata speciale dedicata alla lotta contro la violenza sulle donne (il manifesto di quest'anno è proprio su questo) che vedrà protagoniste l'artista iraniana Zoya Shokooi (presidente di giuria), la regista italo-iraniana Sara Hourngir, con il suo film *Women for Iran* (in concorso), e la giornalista Annalisa Cuzzocrea. Tra le cinque mattinate del festival non poteva mancare l'appuntamento per i più piccoli, "CinemaKids", con i corti animati e i workshop insieme alla disegnatrice Marta Vangelisti e al regista Lorenzo Bentivogli. Infine, come preapertura, la presentazione della monumentale monografia di oltre 600 pagine che la critica Elisa Battistini (in giuria) ha dedicato a Lars Von Trier: *La luce oscura* (Bietti, 2025). Buon festival a tutti!

Marco Luceri

www.valdarnocinemafilmfestival.it
Diari di Cineclub media partner

segue a pag. successiva

Roberto Andò (Palermo,1959)

Maurizio Nichetti (Milano 1948)

Gianni Amelio (Magisano - Cz, 1945)

segue da pag. precedente

La giuria del 43° ValdarnoCinema

Zoya Shokooi, artista iraniana

Sara Hourngir, regista italo-iraniana

Annalisa Cuzzocrea, giornalista

Ringraziamenti del ValdarnoCinema alla commissione di preselezione

Il Comitato Organizzatore della 43ª Edizione di ValdarnoCinema ringrazia la pre-giuria che ha selezionato le opere in concorso. Ad aprile, una chiamata pubblica sui social ha permesso di formare una commissione di volontari qualificati per affrontare la grande mole di lavori inviati da tutto il mondo.
Visionare un numero così alto di opere ha richiesto un impegno notevole. La pre-giuria ha valutato ogni lavoro e ha fornito il proprio parere al Direttore Artistico, che ha poi effettuato la scelta finale.
Un ringraziamento speciale a: Anna Beatrice Armanni, Carlo Menicatti, Diletta Cecchi, Francesco Capuano, Giovanni Montomoli, Giuseppe D'Orsi, Lidia Petruccelli, Marta Mancino, Pino Polcaro, Tomas Borgogni e Tonino Mannella.
I componenti della giuria di preselezione riceveranno dal Comitato Organizzatore, una pergamena come riconoscimento del loro volontario e qualificato impegno.

Premio Diari di Cineclub

Presentazione della Giuria del Premio Collaterale ***Diari di Cineclub*** - ValdarnoCinema 2025
Siamo lieti di annunciare la giuria del Premio Diari di Cineclub, che assegnerà un riconoscimento al miglior film in concorso. La giuria di qualità è stata nominata direttamente dalla direzione del nostro periodico. Ringraziamo il Comitato Organizzatore della 43ª Edizione di ValdarnoCinema per questa opportunità e vi presentiamo i membri della giuria, che hanno già iniziato i lavori di selezione.

Alessandra Fagioli insegna scrittura creativa e drammaturgia multimediale presso la Scuola di teorie e tecniche dell'audiovisivo dell'Accademia di Belle Arti di Roma. Ha pubblicato articoli di critica su riviste quali «Le reti di Dedalus», «Lettera Internazionale», «Cinema Sessanta», «Carte di Cinema», «Scenario», «***Diari di Cineclub***». È autrice di diverse opere di narrativa.

Daniela Rossini Ex-Ordinaria di Storia del Nord America e Storia delle Donne in Occidente all'UniRomaTre. Costante collaborazione con l'Università di Harvard con cui ha pubblicato una monografia. Oltre che in Italia, ha pubblicato in diversi paesi europei e negli Stati Uniti. Campi di ricerca: storia dei rapporti Italia-Stati Uniti e storia delle donne fra Belle Époque e fascismo.

Antonio La Torre Giordano è uno storico e critico del cinema. Laureato alla Scuola di Cinema "L. Visconti" (Milano), vive a Palermo, dove dirige l'Archivio Siciliano del Cinema. Autore di libri, curatore di mostre, docente e collaboratore Rai. È membro SNCCI e AIRSC. Premiato col Tomasi di Lampedusa.

Poetiche

Carta d'identità

Prendi nota
sono arabo
carta di identità numero 50.000
bambini otto
un altro nascerà l'estate prossima.
Ti secca?
Prendi nota
sono arabo
taglio pietre alla cava
spacco pietre per i miei figli
per il pane, i vestiti, i libri
solo per loro
non verrò mai a mendicare alla tua porta.
Ti secca?
Prendi nota
sono arabo
mi chiamo arabo non ho altro nome
sto fermo dove ogni altra cosa
trema di rabbia
ho messo radici qui
prima ancora degli ulivi e dei cedri
discendo da quelli che spingevano l'aratro
mio padre era povero contadino
senza terra né titoli
la mia casa una capanna di sterco.
Ti fa invidia?
Prendi nota
sono arabo
capelli neri
occhi scuri
segni particolari
fame atavica
il mio cibo
olio e origano
quando c'è
ma ho imparato a cucinarmi
anche i serpenti del deserto
il mio indirizzo
un villaggio non segnato sulla mappa
con strade senza nome, senza luce
ma gli uomini della cava amano il comunismo.
Prendi nota
sono arabo e comunista
Ti dà fastidio?
Hai rubato le mie vigne
e la terra che avevo da dissodare
non hai lasciato nulla per i miei figli
soltanto i sassi
e ho sentito che il tuo governo
esproprierà anche i sassi
ebbene allora prendi nota che prima di tutto
non odio nessuno e neppure rubo
ma quando mi affamano
mangio la carne del mio oppressore
attento alla mia fame,
attento alla mia rabbia.

Mahmoud Darwish

(Al-Birwa 1941 – Houston 2008), . Il suo linguaggio poetico attinge alle lotte, alla solitudine, alle sofferenze del vissuto quotidiano traducendo la condizione palestinese in un'esperienza umana di valore universale. Considerato tra i più grandi poeti arabi contemporanei.

La liturgia di attraversare le sbarre

Lucia Baldini

La Compagnia della Fortezza nasce come progetto di Laboratorio Teatrale nella Casa di Reclusione di Volterra nell'agosto del 1988, a cura di Carte Blanche, con la direzione di Armando Punzo.
La continuità del lavoro svolto con i detenuti è da sempre una delle caratteristiche della Compagnia della Fortezza, cosa che la contraddistingue da tutte le altre esperienze di teatro in carcere e, il più delle volte, da altre esperienze di teatro tout court.
La connotazione imprescindibile della Compagnia della Fortezza è l'orientamento verso l'esito artistico del lavoro fatto attorno al teatro.
La Compagnia produce in media uno spettacolo all'anno; molti di questi, al pari dell'impegno profuso dai detenuti-attori, sono stati insigniti di premi tra i più ambiti nel mondo del teatro e continuano a riscuotere consensi tra addetti ai lavori, pubblico e operatori.
I proficui risultati raggiunti hanno ben presto portato alle prime esperienze pilota di presentazione degli spettacoli della Compagnia all'esterno delle mura del carcere, era il 1993 e, da allora, la Compagnia ha cominciato ad essere regolarmente invitata nei principali teatri, festival e rassegne italiani. Un passo decisivo, è stato il riconoscimento (avvenuto nel 2003) dell'attività teatrale quale attività lavorativa a tutti gli effetti: in tal modo, si è giunti ad evitare che i detenuti utilizzassero i propri permessi-premio (45 giorni all'anno per ricongiungersi con i propri familiari) per andare in tournée.
Parallelamente, in quegli stessi anni ha cominciato a muoversi la necessità di mettere in sicurezza questa preziosissima esperienza, dandole il sostegno per garantire le condizioni atte a mantenere e ad incrementare l'efficacia dell'azione svolta. Con queste premesse, nel 1994 è stato costituito il primo Centro Teatro e Carcere basato su un accordo di programma tra Regione Toscana, Provincia di Pisa e Comune di Volterra, per arrivare successivamente alla firma del protocollo d'intesa, avvenuta il 21 luglio 2000, per l'istituzione del "Centro Nazionale Teatro e Carcere": firmatari il Ministero della Giustizia – Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria, la Regione Toscana, la Provincia di Pisa, il Comune di Volterra e l'Ente Teatrale Italiano.
A livello nazionale, l'obiettivo dichiarato è quello di trasformare la propria esperienza nel primo "Teatro Stabile in Carcere" al mondo, progetto rivoluzionario negli intenti, ma di fatto già in essere dopo quasi venticinque anni di ininterrotta attività.
Sono anni che vivo il rituale magico di portare il mio sguardo all'unicità dell'esperienza della liturgia del costruire teatro, comunità, mondo che la Compagnia della Fortezza rappresenta lavorando con i detenuti della casa circondariale di Volterra. Il mio fotografare ha un agire aggiunto: sto partecipando a un rito che non può avere uguali. Sei lì in quel contesto e costruisci lì, dai la tua lettura e restituisci.
La prima volta mi è successo attraverso i racconti, ma soprattutto il potente lavoro fotografico che Maurizio Buscarino ha fatto negli anni '90 vivendo a fianco di Armando Punzo, dei suoi illuminati collaboratori e soprattutto del gruppo di detenuti che hanno deciso di seguire l'esperienza di teatro in carcere.
Non è solo teatro in carcere, ma è la costruzione di una dimensione che porta con sé un legame sociale, fraterno, di comunità che si confronta sui pregiudizi, sull'apprendere da persone che spesso vengono ritenute in errore, lasciarsi portare in un mondo altro che tocca l'onirico, il filosofico, la consapevolezza che tra il bene e il male c'è una linea sottile, una dimensione altra che può guidare, scavare, delineare, restituire e aspirare all'apertura e al rinnovamento.
Gli spettacoli debuttano all'interno della struttura della Fortezza per poi, spesso uscire e presentarsi in ambiti pubblici, "liberi". Per questo per divenire spettatori bisogna prima passare dalla prassi burocratica, avuto il consenso inizia il viaggio fisico e emotivo. Parti per salire quelle colline magnifiche per raggiungere quel luogo vicino ma lontano, sempre graffiato dal vento che ti apre ma anche ti chiude e lassù, come una conquista inizi ad insinuarti all'interno della potente struttura muraria che è la Fortezza di Volterra. Stai entrando in un carcere, devi lasciare tutto all'ingresso, vieni spogliato dei tuoi balocchi che definiscono la tua identità. Ci sei solo tu, pochi soldi per andare a prendere un caffè al bar e una fondamentale bottiglia d'acqua e poi sei dentro. Corridoi stretti un po' labirintici ti portano al bar del carcere, che la prima volta stupisce ma già quella prima tappa diventa possibile luogo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di incontro di identità incrociate su altri palcoscenici, su altre platee. Il mondo del teatro, ma non solo, è lì accogliendo la chiamata per aderire alla liturgia, condividere, lasciarsi narrare, spogliare e ricostruire.

Il debutto è sempre a fine luglio e il caldo delle prime ore del pomeriggio, orario in cui si svolgono gli spettacoli, ti prende alla testa e alla gola. Fuori dal bar un bel piazzale assolato, con piccoli alberi, delle panche e dei gatti pigri che vengono a darti il benvenuto e a prendere una carezza e lassù in cima alla rampa grandi inferriate, altissime, nere, invalicabili. Un breve tempo d'attesa per aspettare l'arrivo di tutti e poi enormi chiavi iniziano rumorosamente a girare nelle toppe e i cancelli in sincrono spezzato si aprono e le guardie e gli organizzatori, in totale armonia, ti invitano ad entrare. C'è silenzio, emozione, fiato trattenuto e un grande guardarsi intorno. Stiamo entrando nella pancia scoperta della Fortezza. Anticipato da un piccolo passaggio nel cortile in ombra che gli alberi regalano, si perché dentro la Fortezza, nonostante il cemento a terra, c'è un piccolo ma bellissimo giardino, per avere un po' di tregua per preparare i pensieri, stiamo per essere insieme, qualcosa di potente è pronto e ci aspetta. È molto diverso che essere in attesa di vedere uno spettacolo teatrale, sei dentro e basta, e devi solo lasciare che il tuo corpo e la tua mente diventino materia che si lascia attraversare. Lo spazio del grande cortile della Fortezza è molto ampio, una piazza vera e propria, con la differenza che in quella piazza sei circondato da alte mure che contengono celle, corridoi, grate, detenuti, espiazioni, conflitti, storie complesse. Quella piazza è fluida attraversata da corpi che il sole modella e l'ombra non è mai neutra ma è emanazione. Le azioni sono autonome e corali, ritmiche, scorrono e si bloccano come fermo immagine, ti interrogano. Gli sguardi degli attori ti cercano, a volte ti parlano, provocano dialoghi. Scenografie potenti e costumi spesso onirici che smontano la storia del teatro e la ricostruiscono con nuovi linguaggi che ti ammaliano e allo stesso tempo ti portano in un altrove che non è solo immaginazione, ma è esperimento ipnotico che trascende e se non alzi lo sguardo e ritorni nella dimensione reale che le rosse mura della Fortezza ti impongono, viaggi in un contesto che ha tutto del teatro, della fascinazione, del visionario ma ha anche altro che ti apre alla riflessione sui tuoi pregiudizi, sul pensiero di chi sia l'altro interrogandosi su quali pensieri sono entrata.

La narrazione si sgomitola con sorprese, provocazioni, gioco, parole e azioni che scavano: il sole gira lentamente e modifica la diagonale del cono d'ombra, siamo tutti dentro, siamo una massa fluida che interagisce. È un crescendo, senti tutto sul corpo, guardi gli altri spettatori e ognuno è attivo nonostante tutto.

Trascorso un tempo lungo e lento ma veloce e breve al contempo, un'esplosione d'applausi saluta e ringrazia il grande sforzo, la grande bellezza, il forte impatto che lo spettacolo ha lasciato su tutti noi, un flusso di energia ci inebria e siamo felici. Poi gli attori escono dalla "piazza" e entrano in un braccio della Fortezza richiudendosi la forte porta alle loro spalle e lì qualcosa si rompe, l'emozione si trasforma e a volte arrivano le lacrime. Quel gesto riposiziona tutto: siamo stati insieme come unico corpo, ci abbiamo creduto, ma la verità è che noi potremmo liberamente uscire da quel confine segnato da alte sbarre mentre loro no. Un cazzotto nello stomaco, i pensieri si confondono infrenandosi, non è tutto così fluido come avevamo vissuto fino ad un attimo prima. Quel portone chiuso è la soglia della domanda che ognuno decide di porsi.

Passano ancora una manciata di minuti e gli attori, tolti i costumi e anche un po' alla meglio il trucco, rientrati nei loro "panni" reali, non più attori ma persone, si distribuiscono tra il pubblico e iniziamo a parlarci, a guardarci negli occhi a piccola distanza, sentiamo le nostre voci, i nostri odori che il sole ha così ben attivato, niente disturba, in questo momento siamo davvero insieme. Aspettano un commento, un giudizio attoriale, ma anche umano. La domanda nello sguardo è più profonda, quasi morale. Questo è il momento per non essere più pubblico ma persona e ognuno lo è come vuole o come può.

Lentamente e discretamente le guardie carcerarie ci chiedono di uscire e sentiamo alle nostre spalle che i cancelli si richiudono, le alte sbarre che avevamo perso di vista tornano a materializzarsi e un silenzio esterno ma soprattutto interiore ci avvolge e ci invita a rimanere in ascolto.

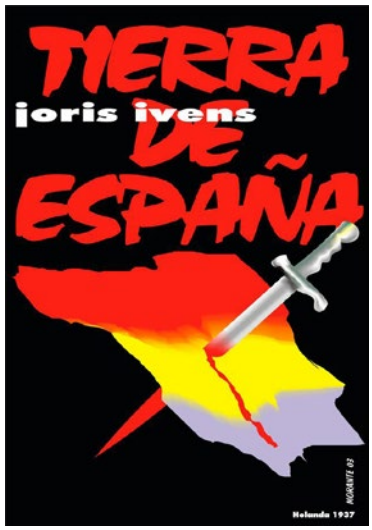
Lucia Baldini

*Compagnia della Fortezza 2025 © foto Lucia Baldini

España España- Il cinema spagnolo dall'avvento del franchismo al ritorno della democrazia e della libertà

Pierfranco Bianchetti

Sono spaventate e tristi le facce dei soldati repubblicani sconfitti che si apprestano a lasciare per sempre Madrid avvolti in coperte spiegazzate sopra divise ormai logore.
E' il 28 marzo del 1939, quando entrano nella capitale spagnola trionfanti e vendicative le truppe nazionaliste del generale Franco, che assaporano il gusto forte della vendetta sui vinti. Le loro divise sono invece ben stirate e le loro armi ripulite brillano sotto il sole della capitale spagnola che attende l'arrivo del Caudillo, il dittatore pronto a scatenare una repressione sanguinosa destinata a terminare solo il 20 novembre 1975, la data della sua morte.
Per i repubblicani, che riusciranno a salvarsi patendo in Francia per molto tempo l'isolamento dei campi di prigionia e per quelli, gli irriducibili che fuggiranno sulle montagne trasformandosi in partigiani combattenti, prende avvio invece una lotta senza quartiere fatta di scontri con la Guardia Civil tra le foreste dei Pirenei, con azioni di guerriglia e di sabotaggio compiute da piccole bande nella Sierra Nevada, nella Sierra Morena, sulle montagne delle Asturie, del Léon e in Catalogna. In *La guerrilla de la memoria*, documentario inedito in Italia diretto da Javier Corcuera nel 2006, molti protagonisti raccontano la loro esperienza nascosti tra i monti dell'Andalusia e dell'Estremadura, spesso catturati ed imprigionati oppure esuli in Francia fino alla fine del regime.



"Terra di Spagna" - The Spanish Earth (1937) di Joris Ivens

Solo dopo la scomparsa del Caudillo il cinema spagnolo ha potuto recuperare la memoria storica e l'identità politica che il franchismo gli aveva negato, producendo una serie di film dedicati alla guerra civile, alla dittatura e ai suoi oppositori.

Il cinema antifranchista durante la guerra civile spagnola

Tra il 1936 e il 1939 entrambi i fronti utilizzano il cinema come strumento di propaganda e di sostegno alla loro causa. Nel maggio del 1986 la Filmoteca Spagnola di Madrid, in occasione del cinquantesimo anniversario dell'inizio della guerra civile e a dieci anni dalla fine del franchismo, promuove un'ampia retrospettiva contenente duecentotrenta tra documentari e film di finzione, tra i quali molte pellicole realizzate nella Spagna nazionalista che riprendono parate militari, cerimonie religiose e patriottiche, alternate alle cupe riprese di chiese abbattute, di monumenti distrutti e tombe divelte dalla furia repubblicana.
Nel 1938 con la nascita del Departamento Nacional de Cinematografía sono prodotti, spesso con il contributo italiano, diversi documentari dedicati all'Alzamiento del luglio 1936, data d'inizio della guerra civile, quali *Los novios de la muerte* (1938) di Romolo Marcellini, un omaggio dell'aviazione legionaria italiana; *España, una, grande, libre!* del 1937 per la regia di Giorgio Ferroni; *La ciudad universitaria* (1938); *Juventudes de España* (1939) e *Vivan los hombres libres!* (1939), tre cortometraggi diretti ancora da Edgar Neville. Sul fronte opposto il legittimo governo repubblicano non sta a guardare e produce pellicole che usufruiscono del contributo di intellettuali stranieri accorsi per difendere la democrazia. Il più conosciuto è *Terra di Spagna*, la più bella testimonianza sulla guerra civile diretta da Joris Ivens in collaborazione con gli scrittori John Dos Passos, Lillian Hellman e Dashiell Hammett, impegnati a far conoscere negli Stati Uniti d'America la causa repubblicana. Il commento della pellicola è letto nella prima versione da Orson Welles e nella seconda da Ernest Hemingway. Un altro americano, Russell Palmer, gira *Defenders of the Faith*, un filmato ritrovato molti anni dopo in una cineteca statunitense.
Anche altri cineasti stranieri, inglesi, americani, francesi, messicani e sovietici, giunti in Spagna per aiutare la Repubblica, fanno la loro parte. Nel 1938 lo scrittore André Malraux è a Barcellona per realizzare, in mezzo a mille difficoltà, *Espoir – Sierra de Teruel*, opera simbolo della lotta per la libertà, che anticipa, come afferma Ugo Casiraghi sull'Unità nel 1984 "*il neorealismo italiano nella sostanza e la nouvelle vague nel linguaggio, ispirandosi ai classici del cinema rivoluzionario sovietico*". *Espoir* uscirà solo nel 1945 sugli schermi parigini appena liberati. "*Raramente* – scrive la rivista americana Time nel febbraio 1947 – *abbiamo visto scene capaci di rappresentare lo stato d'animo, l'aspetto e le azioni dei combattenti. Il film è pieno d'ispirata documentazione, più realistica e poetica che qualsiasi descrizione di Hemingway*". Parzialmente tratta dall'omonimo romanzo di Malraux, la pellicola descrive dalla parte dei repubblicani, l'attacco ad un campo aereo segreto, il bombardamento di un ponte, gli addestramenti delle reclute, le riunioni dei comandi, i pattugliamenti ed altri episodi di guerra nella Sierra de Teruel. *Espoir* fu per il suo autore un film maledetto. Malraux, anni più tardi divenuto ministro della Cultura di De Gaulle, tentò in tutti i modi di rinnegare questa sua esperienza artistica legata ad una stagione politica da lui rifiutata.

La dura repressione del franchismo sugli oppositori

Il 1° aprile 1939 la Spagna entra ufficialmente nel nuovo ordine europeo voluto dalla Germania e dall'Italia. Nel paese iberico la repressione contro i repubblicani è durissima. Fucilazioni di massa per anni e anni, carcerazioni di migliaia di oppositori che nelle carceri muoiono di maltrattamenti, di denutrizione. Anche la cultura che aveva sostenuto la Repubblica subisce la furia dei franchisti. Molti artisti fuggono all'estero e la censura di regime entra prepotente nella vita degli spagnoli.

"Raza" (1941) di Saenz de Heredia

Il cinema è particolarmente preso di mira anche perché già dal 2 novembre 1938 le autorità franchiste avevano sentenziato: "Poiché il cinematografo, innegabilmente, esercita una grande influenza sulla diffusione del pensiero e l'educazione delle masse, è indispensabile che lo Stato vigili in tutte le situazioni in cui si presenterà il rischio che esso svii dalla sua missione".
Nasce così il tentativo di realizzare un cinema di regime con l'obiettivo di glorificare la vittoria contro i repubblicani. In questa fase l'opera più nota è *Raza*, girata nel 1941 da Sáenz de Heredia su soggetto dello stesso Franco.
Il film, che abbraccia un periodo storico piuttosto ampio, dal 1805, l'anno della battaglia di Trafalgar, al 1939, la vittoria dei nazionalisti, dimostra in tutta la sua chiarezza la grossolanità dell'ideologia culturale falangista. *Raza* rappresenta la semplificazione del franchismo stesso attraverso le vicende della famiglia Churruca di nobili origini divisa tra la Falange e la Repubblica, in una Spagna attaccata da fattori esterni considerati pericolosi (la Francia alleata innaturale; la democrazia parlamentare

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

responsabile della perdita delle colonie; l'apertura all'Unione Sovietica).

La situazione politica porta i due fratelli a schierarsi su fronti opposti: l'uno con le truppe di Franco e l'altro con il Frente Popular. Quest' ultimo, però, capito l'errore nel quale è caduto, si affretta a ritornare dalla parte giusta. Egli è un discendente dei grandi di Spagna e "lo spirito della razza" ha su di lui il sopravvento.

"*Raza* – afferma Piero Gobetti responsabile dell'Archivio nazionale cinematografico della Resistenza – *un simbolo della 'notte buia e crudele del regno di Franco', trionfo delle tenebre reazionarie e degli ideali nazionalistici, clericali, razzisti e corporativi*".

Nel 1940 con l'imposizione preventiva della censura sui copioni cinematografici e l'obbligo del doppiaggio per tutti i film stranieri, anche per imporre il castigliano come unica lingua nazionale (il gagliego, il basco e il catalano sono denominate lingue "strane"), le pellicole sovietiche e quelle d'altre nazionalità ritenute lesive della morale, della chiesa, dell'esercito, sono proibite e tutti gli artisti compromessi con la Repubblica allontanati.

Tuttavia il regime si rende conto di non riuscire ad imporre una sua egemonia culturale ed ideologica nelle arti, nella letteratura e nel cinema, preferendo invece ottenere il consenso della gente comune tacendo sulla violenza della guerra civile, come afferma lo studioso Jesus G. Requeña: "*Se la borghesia aveva sconfitto militarmente le masse popolari, non poteva però riuscire a convincerle della giustizia del loro massacro. Questo determinò che si abbandonasse ben presto la realizzazione di tali film (salvo poche eccezioni). In qualche modo si comprese che era più redditizio ed efficace far dimenticare la sconfitta violenta del popolo piuttosto che di giustificarla*".

Si sviluppa così un cinema autarchico costituito da pochissime produzioni incentrate sul trionfo di Franco, come *L'uomo della legione* (1940), diretto dall'italiano Romolo Marcellini; *Harka* (1941) di Carlos Arévalo; *A mí la Legión* (1942) di Juan de Orduna ed ancora *Escuadrilla* (1941) di Antonio Román e *Alas de paz* (1942) di Juan Parellada, gli ultimi due un omaggio all'aviazione che ha combattuto dalla parte del Caudillo.

Nel 1939 e 1940 arrivano sugli schermi film girati in Italia d'impostazione anticomunista con qualche riferimento alla guerra civile, tra i quali tre produzioni dei fratelli Carlo e Renato Bassoli, *Carmen tra i rossi* (1939), censurato in Spagna per la scena finale della riconciliazione tra un soldato franchista e un combattente repubblicano, *Santa Maria-La muchacha de Moscú* (1941), diretti dall'aristocratico, scrittore, regista e diplomatico Edgar Neville e *L'Assedio dell'Alcazar* (1940) di Augusto Genina.

Nel corso degli anni Quaranta il cinema spagnolo cambia registro, avviando una produzione filmica ispirata al folclore popolare, alla letteratura nazionale e alla ricostruzione storica, soprattutto riferita al XIX secolo.

Anche la Chiesa nei primi anni del regime tenta di conquistarsi uno spazio nel cinema. "Lontano da preoccupazioni metafisiche, il cinema clericale, che offre l'immagine di una Spagna, punta di diamante del cattolicesimo, esalta l'immagine del missionario, difensore obiettivo del sistema coloniale". (*Breve storia del cinema spagnolo di Jean-Claude Seguin - Lindau*)

Il regista Juan de Orduña firma *Misión blanca* (Missione bianca, 1946), film ambientato nella Guinea equatoriale, protagonista un missionario nella coloniale spagnola che "porta a Dio le anime bianche degli uomini neri e quelle dei bianchi, giacché il peccato non ha colore", mentre nel 1950 l'attore Fernando Fernán-Gómez, specializzato nelle parti di missionario, interpreta *Balarrasa* (Testa bruciata), la vicenda di un legionario che dopo una vita disordinata decide di dedicarsi a Dio.

La commedia spagnola

Negli anni Cinquanta emerge un cinesta tra i più significativi della commedia spagnola, Edgar Neville, autore nel 1944 di *La torre di sette gobbi*, racconto poliziesco intriso di humour. Neville che durante la guerra civile aveva girato alcuni cortometraggi per il fronte nazionalista e tre film realizzati a Roma, nel '45 firma una commedia di successo, *La vita di un filo*, storia di una giovane sposa infelice che incontra una maga la quale le rivela il futuro incontro con un uomo che ha conosciuto in passato e che ritroverà. Sempre nel '45 gira *Domingo de carnaval* (Domenica di carnevale) e nel '47 *El crimen de la Calle Bordadores* (Il delitto della Calle Bordadores), ancora un poliziesco; *El traje de luces* (L'abito del torero), seguito da *El señor Esteve* (Il signor Esteve), simpatica parodia del modo di pensare catalano.

Anche Rafael Gil si mette in luce con un film di buon livello, *L'uomo che volle uccidersi* (1942), le disavventure di un giovane che medita il suicidio per poi ripensarci. In *Huella de luz* (Impronta di luce, 1942) il regista da un adattamento di W. Fernández Flores, ci racconta gli sforzi di un impiegato per fare maritare sua figlia con un industriale.

Del '42 è anche il film poliziesco *Intriga* (Intrigo) di Antonio Román "dove con umorismo, il cineasta stesso viene accusato dell'omicidio finale, mentre tenta di giustificarsi dicendo: "I film polizieschi sono così". (*Breve storia del cinema spagnolo di Jean-Claude Seguin - Lindau*)

Il neorealismo spagnolo, la commedia realista e il cinema noir

Con la dittatura di Franco il cinema è sottoposto al controllo politico della censura, mentre le sovvenzioni alle produzioni cinematografiche favoriscono solo alcuni generi e tendenze propizie al sistema. Nonostante questi controlli, un cinema dissidente si apre favorendo a partire dagli anni Cinquanta i film dei registi Berlanga, Bardem, Saura e Ferreri.

Nel frattempo spaventati dall'idea che il regime dittatoriale imponga ai cineasti spagnoli la possibilità di analizzare la realtà attraverso la cinepresa, nel 1951 per evitare l'isolamento culturale internazionale, viene organizzata nel novembre di quell'anno a Madrid *La Prima settimana del cinema italiano* con la presentazione di film che non "turbino" gli spettatori spagnoli (come è noto in Italia è in corso il neorealismo che racconta senza mezzi termini la vera realtà del nostro paese uscito devastato dalla seconda guerra mondiale). Vengono così presentate opere come *È primavera* di Renato Castellani e *Peppino e violetta* di Maurice Cloche che offrono un'immagine meno graffiante del nostro neorealismo.

Nel frattempo la prima opera che rompe definitivamente con il trionfalismo di regime è *Questa coppia felice* (1950), firmato da due giovani cineasti in ascesa, i già citati Luis Berlanga e Juan Antonio Bardem. Il soggetto è incentrato su di una coppia di sposi che ha vinto il primo premio indetto da una marca di sapone e così i due coniugi per un giorno diventano "La Coppia Felice". È evidente nel film l'ironia di una Spagna ben poco serena, soffocata da una crisi economica e sociale e da un clima politico cupo e ingessato.

"Benvenuto Mister Marshall!" (1952) di Luis Garcia Berlanga

"Calabuig" (1956) di Luis Garcia Berlanga

Nel 1951 un'altra pellicola mette il dito nella piaga. Si tratta di *Solchi*, che affronta il dramma dell'esodo dalla campagna di una famiglia andalusa verso Madrid.

Negli stessi anni arriva sugli schermi la commedia realista *Benvenuto Mister Marshall!* (1952) di Berlanga, storia di un paesino catalano che viene trasformato in un villaggio andaluso in attesa dell'arrivo di una delegazione statunitense. E nel 1956 esce *Calabuig* (sempre di Berlanga), la vicenda di uno scienziato nucleare americano depresso dalle responsabilità relative

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

al suo lavoro che si nasconde in un paesino catalano di pescatori dove ritrova la serenità. Nel cast anche Valentina Cortese e Franco Fabrizi.

In quegli anni in Catalogna si sviluppa un movimento cinematografico che punta sul genere noir per raccontare la realtà del paese senza incappare nella censura del governo. Due sono i film che nel 1950 ottengono un buon successo di pubblico e di critica. Il primo è *Casella postale* di Julio Salvador, incentrato su due agenti della brigata criminale impegnati nel dare la caccia ad una banda di trafficanti di droga e il secondo *Brigata criminale* di Ignacio F. Iquino, protagonista un giovane poliziotto che assiste ad una rapina in banca e si butta all'inseguimento dei malavitosi.

Grazie alla popolarità di questo filone viene realizzata da Juan Bosch una trilogia poliziesca costituita da *Sentieri segreti* (1957), *A sangue freddo* (1959) e *Uno sconosciuto ritorna* (1961).

L'umorismo nero spagnolo

Rafael Azcona sceneggiatore di talento, è colui che introduce nella cultura del paese iberico l'umorismo nero. "Già nella prima sceneggiatura di *El pisito* (1958) di Marco Ferreri, viene data l'intonazione: per potersi sposare e avere il proprio appartamento, un giovane deve prendersi moglie una vecchia in modo da ereditarne il piccolo appartamento alla sua morte; l'ottuagenaria non muore...Ferreri e Azcona offrono un quadro impietoso della Spagna franchista raccontato utilizzando il grave problema abitativo (*El inquilino* di José Antonio Nieves Conde, 1957, *La vida por delante* di Fernando Fernán, 1958 e *La ballata del boia*, *El verdugo, 1963* di Luis García Berlanga). La loro seconda collaborazione spinge innanzi i limiti dell'umorismo nero: *El cochecito* (id. 1959) racconta la vita di un vecchio interpretato dal geniale Pepe Isbert, che non sogna altro che di avere una carrozzella da paralitico, motorizzata come quelle dei suoi amici: finirà per eliminare puramente e semplicemente tutta la sua famiglia per pagarsi il tanto anelato *cochecito.*

L'altro cineasta con cui lavora Azcona è Berlanga, la cui opera è destinata a evolversi singolarmente: umorismo nero e persino cattivo gusto saranno d'ora innanzi moneta corrente nel suo cinema. La prima collaborazione, *Plácido* (1961) è una violenta satira di certe pratiche caritatevoli che consistono nell'invitare alla propria tavola, la sera di Natale, un povero. Ma uno di questi poveri muore, e tocca a *Plácido* sbarazzarsene. Un primo titolo, *Siente un pobre a su mesa* (Faccia sedere un povero al suo tavolo) viene proibito dalla censura, che non ne apprezza l'umorismo". (Breve storia del cinema spagnolo di Jean-Claude Seguin - Lindau)

I film anticomunisti

In pieno maccartismo, che è esploso negli Stati Uniti d'America, porta il cinema spagnolo (la Spagna si proclama anticomunista e diamante della cristianità) ad abbracciare questo filone anche per compiacere all'Europa atlantica.

Arriva sugli schermi nel 1954 il film diretto da Rafael Gil, *Murió ha quindici anni*, la drammatica vicenda di uno dei molti bambini che fuggiti in Urss durante la guerra civile spagnola, diventato adulto riceve l'ordine dalle autorità sovietiche di uccidere suo padre. A questo cinema grossolanamente anticomunista appartengono altre pellicole quali *Ambasciatori all'inferno*, (1954) di José María Forqué, che ricostruisce il destino dei soldati iberici della Divisióne Azul. Con la fine del maccartismo anche in Spagna il cinema anticomunista di fatto cesserà di esistere.

Il Nuevo Español e i suoi protagonisti

Con l'avvento di José Maria García Escudero a capo della cinematografia, si assiste all'incremento di pellicole di "sottogenere". Il Nuevo Español dei primi anni Sessanta cerca di far nascere una nouvelle vague iberica come è avvenuto in Francia, in Inghilterra e anche in Italia. Nuovi registi e sceneggiatori vogliono raccontare la realtà del loro paese sfuggendo all'autoritarismo del regime che cerca di mostrare al mondo una Spagna diversa, economicamente più solida e caratterizzata da un clima culturale più aperto.

"Muerte de un ciclista" (1955) di Juan Antonio Bardem

"La caza" (1966) di Carlos Saura

"El cochecito" (1960) di Marco Ferreri

L'umorismo realista di Juan Antonio Bardem

Nato a Madrid il 2 luglio 1922, Juan Antonio Bardem nel '54 gira la commedia natalizia *Felices Pascuas*, ma poi i suoi film affrontano drammi di costume come *Muerte de un ciclista* (1955) e *Calle Mayor* (1956). Il primo racconta un adulterio borghese (un omaggio a *Cronaca di un amore* di Antonioni con la stessa protagonista Lucia Bosè), mentre il secondo, vincitore del premio della critica al Festival di Venezia, è ancora ispirato a un capolavoro del nostro cinema, *I vitelloni* di Fellini. La pellicola è incentrata su uno scherzo crudele organizzato da alcuni giovani di provincia ai danni di una zitella (l'attrice Besty Blair).

I due film promuovono Bardem come cineasta di fama internazionale, ma in patria il regista però deve fare i conti con le autorità franchiste. Nel 1955, nel corso di una conferenza stampa a Salamanca, coraggiosamente denuncia le difficili condizioni del cinema spagnolo oppresso dalla censura, un'iniziativa che gli costa l'arresto.

Nel 1973 gira *L'isola misteriosa e il capitano Nemo* e *L'altra casa ai margini del bosco* e nel '77 nella Spagna democratica dopo la morte di Franco firma *Il ponte*. Negli ultimi anni della sua carriera lavora per la televisione realizzando alcune miniserie.

Juan Antonio Bardem, che come Berlanga, è stato uno dei protagonisti del neorealismo spagnolo ispirato al nostro neorealismo, muore a Madrid all'età di 80 anni il 30 ottobre 2002.

Carlos Saura, vizi e virtù del cinema iberico

Figlio di un magistrato e di una pianista, Carlos Saura nasce il 4 gennaio 1932 a Huesca e già da giovanissimo è attratto prima dalla fotografia e poi dal cinema, per il quale abbandona l'università iscrivendosi all'Instituto de Investigaciones y Experencias Cinematografica di Madrid, dove si diploma con il cortometraggio *La tarde del domingo* di impostazione neorealista. Inizia così la carriera professionale di uno dei più grandi maestri del cinema spagnolo. Prima lavora come professore di pratiche scenografiche e di regia nella Scuola fino al 1964. Poi lavora come aiuto regista, cameraman, assistente tecnico e sceneggiatore. Partecipa anche come attore al film *Los golfos* girato da lui stesso, a *El cochecito* di Rafael Azcona e a *Nueve Cartas a Berta* di Basilio Martín Patino. Nel 1965 inizia una stretta collaborazione con Elias Querejet, che sarà produttore di *La caza*, il film più noto di Saura, che vince l'Orso d'argento a Berlino, opera incentrata su un tema scottante, quello della violenza nella società spagnola del dopoguerra ancora condizionata dal passato tragico della guerra civile. Pur tra mille difficoltà causate dalla censura di regime, riesce a realizzare *Anna e i lupi* (1972), fosca metafora sulla Spagna franchista ormai vicina alla fine della dittatura, interpretata dalla moglie Geraldine Chaplin.

Nel 1975 è la volta di *Crìa Cuervos*...storia di una giovane donna alle prese con i fantasmi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

della sua infanzia, e premio speciale a Berlino, pellicola con la quale Saura inaugura una galleria memorabile di figure femminili. Nel 1979 firma una delle sue opere migliori, *Mamma compie cent'anni*, metafora della Spagna del dopofranchismo nella quale si perpetuano i vizi del vecchio regime. Nel 1980 gira *Bodas de sangue*, film con il quale è cominciata la sua collaborazione con il ballerino Antonio Gades. I due realizzeranno *Carmen Story* (1983) e *L'amore stregone* (1986).

Dopo *El Dorado* (1988), ritratto storico della figura del condottiero Aguirre, è la volta di *Spara che ti passa* (1993) un'opera noir tratta da un racconto di Giorgio Scerbanenco e *Taxi* (1996), cruda vicenda di uno squadrone della morte impegnato a ripulire le strade da drogati, omosessuali e immigrati.

"La ballata del boia" - El verdugo (1963) di Luis García Berlanga

"Taxi" (1996) di Carlos Saura

Carlos Saura, grande maestro del cinema spagnolo, si spegne a 91 anni il 10 febbraio 2023.

Crìa Cuervos... un film di Carlos Saura

Nel 1975 Carlos Saura, durante i lunghi mesi di agonia di Franco, gira *Cría cuervos...* (il titolo prende spunto da un detto "Alleva i corvi e ti beccheranno gli occhi"), che lo fa conoscere a livello internazionale. I corvi a cui allude il titolo del film sono l'alta borghesia parassitaria e la classe militare del regime di Franco. Il corvo capofamiglia è un ufficiale di carriera, morto per infarto durante un incontro adulterino, che lascia orfane tre bambine, di cui Anna di nove anni, la vera protagonista del film. La piccola, orfana anche della nonna paterna, è convinta di aver ucciso il padre, a cui ha somministrato del bicarbonato credendolo veleno.

Scritto da Rafael Azcona, il film, interpretato da Geraldine Chaplin (all'epoca compagna di Sauro) è intriso di raffinato lirismo e ricco di sottili allusioni alla Spagna del fine franchismo. *"Questo regista* – scrive Ugo Casiraghi su l'Unità del 15 maggio 1976 – *aveva già presentato a Cannes il suo primo film Los golfos, sulla gioventù sbandata del remoto 1960 e la sua ultima trilogia, Il giardino delle delizie, Anna e i lupi, e La cugina Angelica degli anni Settanta. Con La cugina Angelica aveva finalmente vinto, nel '74, il premio speciale della giuria, riconoscimento più che meritato per l'eloquenza sempre un pò schematica ma anche civilmente onesta della sua produzione. Crìa Cuervos... è un film di raffinato lirismo, ma sintomatico e ricco di allusioni sottili".*

"Cría Cuervos..." (1975) di Carlos Saura

Luis García Berlanga, cineasta impegnato e dissacrante durante la dittatura

Uno degli autori più interessanti del cinema spagnolo contemporaneo, Luis García Berlanga nasce a Valencia il 12 giugno 1921. Dopo essersi occupato di pittura e di poesia, il giovane artista scopre il cinema e nel 1947 si iscrive all'Instituto de Investigaciones y Experencias Cinematografica di Madrid. Ben presto insieme all'amico e collega Juan Antonio Bardem, tenta di riformare il cinema iberico mostrando la dura realtà della Spagna ed entrando così in rotta con il regime.

Gli anni Cinquanta sono un periodo molto difficile per il cineasta che però riesce a dirigere due buoni film, i già citati *Calabuig* e *Benvenuto Mister Marshall!*, mentre negli anni Sessanta il regista dà inizio ad una fertile collaborazione artistica con lo sceneggiatore Rafael Azcona con cui lavorerà per molto tempo. Nel 1961 i due firmano *Placido*, che ottiene un grande successo e successivamente *El verdugo (La ballata del boia)* interpretato da Nino Manfredi.

Nel 1963 Berlanga è costretto a cessare la sua attività cinematografica per problemi di censura ed emigra in Argentina e poi in Francia, dove gira *Life Size* (*Grandezza naturale*), storia feticistica di un uomo (Michel Piccoli) con una bambola di gomma a grandezza naturale. Tornato in patria dopo la caduta del franchismo, nel 1977 gira *La escopeta national*, il primo film di una trilogia satirica sulle classi dominanti spagnole, mai circolata in Italia, comprendente anche *Patrimonio National* (1980) e *National III* (1982). Il suo ultimo successo è *Tutti in carcere* (1993), film con il quale ha ottenuto numerosi premi in Spagna e all'estero. La sua carriera si chiude nel 1999 con *Paris Tombuctù*. Luis Berlanga muore a 89 anni il 13 novembre 2010.

Il cinema provocatorio di Bigas Luna

Bigas Luna, artista poliedrico (è nato in Catalogna il 19 marzo 1946), dopo un apprendistato nel design, inizia un'intensa attività cinematografica in superotto e in sedici millimetri, che culminerà nel 1976 con il suo primo lungometraggio *Tatuaje*, anche se il suo primo vero successo è *La chiamavano Bilbao* del 1978, storia di una prostituta che viene sedotta da un maniaco che prima la sequestra e poi l'uccide. Del 1979 è *Caniche* e nel 1987 dopo aver vinto numerosi premi con il film *Angoixa*, sfonda definitivamente al botteghino con lo "scandaloso" *L'età di Lulù*, interpretato dalla nostra Francesca Neri, tratto dal romanzo di Almudena Grandes.

Nel 1992 firma *Prosciutto, prosciutto* con Penelopez Cruz e Javier Bardem che diventeranno marito e moglie. Del 1994 è *La teta y la luna*, storia di due artisti di un piccolo spettacolo viaggiante che si imbattono in un ragazzo di nome Miguel e il suo fratellino Tete, un bambino alla ricerca perenne di latte materno. La pellicola ispirata al mondo felliniano, è premiata alla Mostra di Venezia del 1992.

Bigas Luna muore il 6 aprile 2013.

Manuel Guitiérrez Aragòn, dalla Spagna con onore

Laureato in filosofia e lettere all'Università di Madrid, Manuel Guitiérrez Aragòn nasce a Torrevalaga il 2 gennaio 1942 e frequenta con profitto la EOC (Escuela Official de Cine), dove si diploma con il film-saggio *Hansel y Gretel*, che dimostra la sua inclinazione per un cinema tendente al fantastico, ma di ispirazione letteraria.

Dopo essere stato a lungo sceneggiatore (suo è il copione di *Le lunghe vacanze del '36* diretto

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

da Jaime Camino) ed aiuto regista in pubblicità, debutta nel lungometraggio nel 1973 con *Habla, mudita* premiato a Berlino, storia del rapporto tra un editore e una ragazza muta, a cui l'uomo insegna a parlare.

Nel 1977 cambia registro con *Camada negra*, film incentrato sui violenti scontri provocati dalla destra dopo la morte di Franco e successivamente realizza *Sonàmbulos*, personale interpretazione del clima degli anni Settanta letto attraverso la storia di una ragazza affetta da turbe psichiche che denuncia la madre perché iscritta al Partito Comunista.

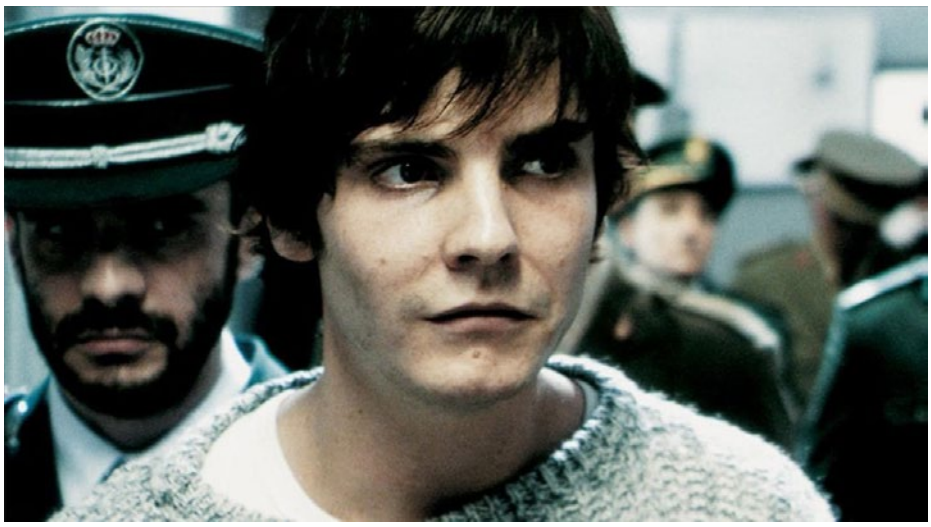
Nel 1979 gira un'altra opera dedicata ad una indagine storica, *El corazòn del bosque* considerato uno dei film più importanti del decennio. Ambientata negli anni '50, la pellicola che racconta l'amore tra un eroico guerrigliero e una ragazza, rappresenta la fine della lotta partigiana contro la dittatura.

Dopo alcune regie televisive Aràgon firma nel 1982 il pregevole *Demonios en el jardin*, cupa radiografia dell'educazione sentimentale di una tipica famiglia spagnola nei torbidi anni Cinquanta, con le sue piccole e grandi viltà, con le ipocrisie e con i vizi nascosti sullo sfondo del dominio franchista.

Ancora dopo il crudo *Feroz*, vicenda incentrata su di un ragazzo selvaggio che si rifugia nella foresta, gira una commedia ironica e brillante ispirata a Cervantes, *La noche màs hermosa* (1984), storia di un dirigente della televisione che trascorre il pomeriggio con la sua amante, mentre comincia a sua volta a sospettare della fedeltà di sua moglie. Sullo sfondo di questa classica pochade, la Cometa Halley attraversa il cielo di Madrid nella "notte più bella" dell'anno.

Del 1986 è *La mitad del cielo*, un film dalla struttura fiabesca che narra della scalata sociale a Madrid di Rosa, una ragazza di umili origini proveniente dalla provincia. La pellicola vince il Premio Goya per il miglior film.

Del 2004 è *La vita che ti aspetti*, interpretato da Luis Tosar, attore emergente del cinema spagnolo. Del 2006 è *Una rosa de Francia*, una pellicola romantica interpretata da Jorge Perugorría, Alex Gonzáles e dalla debuttante Ana de Armas.



"Salvador - 26 anni contro" di Manuel Huerga

L'agonia del regime, la morte di Franco e il ritorno della democrazia

Dal 1970 al 1975, l'ultimo periodo della dittatura, il cinema spagnolo tenta di rinnovarsi ma l'allontanamento di García Escudero, capo della cinematografia, provoca un violento scossone. "L'incoerenza del regime si manifesta, e due esempi consentono di illustrarla: Le esigenze commerciali portano i produttori a proporre due versioni del film: una per il mercato interno e l'altra per l'estero, in cui le scene erotiche non sono censurate. Questa situazione aberrante sarà all'origine di un piccolo scandalo a Santiago de Compostela, dove verrà proiettata la versione destinata all'esportazione di *Las melancónicas* (Le melanconiche, 1971) di Rafael Moreno Alba. È in questo stesso ordine di idee che bisogna pensare ai 'viaggi' degli spagnoli a Perpignan o a Biarritz per vedere film proibiti, come *Ultimo tango a Parigi* (1972, di Bernardo Bertolucci)". (Breve Storia del Cinema Spagnolo di Jean-Claude Seguin-Lindau)

E' il 20 novembre 1975, quando la televisione annuncia la scomparsa del dittatore dopo oltre trentacinque anni di potere. La Spagna dovrà affrontare un periodo di transizione per riconquistare la democrazia e la libertà.

"Il cinema della riforma o cinema di transizione – afferma lo studioso Román Gubern – *era nato proprio durante gli ultimi mesi di vita di Franco con alcuni progetti che tentavano per la prima volta un recupero della memoria storica democratica, repressa nei neri anni del franchismo. Jaime Camino cominciò a girare Le lunghe vacanze del '36 durante l'agonia del dittatore e questo film beneficiò commercialmente della sua condizione di primo film spagnolo che affrontava una rievocazione della guerra civile dal punto di vista della media e piccola borghesia repubblicana in Catalogna".*

"Silencio roto" (2001) di Montxo Armendáriz

Nel febbraio 1976, grazie all'abolizione della censura preventiva sulle sceneggiature, si aprono grandi spiragli. Arrivano sugli schermi *La ciutat cremada*, primo film in catalano del postfranchismo e due documentari di Basilio Martín Patino, *Canciones para después de una guerra*, bloccato dal 1971, e *Caudillo* (1974-77), un film di montaggio sull'ascesa politica di Franco realizzato in clandestinità. Del 1977 è *La vieja memoria*, di Jaime Camino, analisi politica ragionata sulla tragedia che ha travolto il paese tra il 1936 e il 1939, vista dalle due fazioni e ripresa anche in *Soldados* (1978) di Alfonso Ungría.

Alla fine del periodo franchista si rivela Victor Erice e con l'instaurazione della democrazia dietro la smantellamento della censura nel 1977, il cinema spagnolo diversifica i suoi campi, le sue voci, i suoi generi e i centri di produzione negli Stati autonomi, soprattutto in Catalogna e nei Paesi Baschi. Questo rinascimento è riconosciuto con numerosi premi in festival internazionali e con l'Oscar conferito a *Volver empezar* (1982) di José Luis Garci, ed a *Belle Époque* (1994) di Fernando Trueba. Le opere più significative del nuovo cinema spagnolo sono *La colmena* (1982) di Mario Camus, tratto dal romanzo di Camillo José Cela, ambientato nell'inverno del 1942, quando il popolo spagnolo affamato, stanco e oppresso dalla carestia, esprime egualmente un desiderio di sopravvivenza frequentando un caffè; *Las bicicletas son para el verano* (1983) di Jaime Chavarri, la vicenda di un ragazzino alla vigilia dell'Alzamiento nel luglio 1936; *La lengua de las mariposas* (1977), regia di José Luis Cuerda, storia di un bambino allevato nei principi di solidarietà umana, che con lo scoppio della Guerra Civile vede i suoi valori entrare in contraddizione; *La Vaquilla* (1985) di Luis Garcia Berlanga, su di un gruppo di repubblicani affamati in trincea, che vorrebbero rubare il vitello sacrificale in un paese durante la Festa della Vergine d'agosto. E ancora *Silenzio roto* (2001) del regista basco Monxto, tema ripreso nel 2006 in *Il labirinto del fauno* da Guillermo Del Toro, dove alcuni partigiani armati escono dai boschi per riprendere la lotta.

Nel 2007 il regista Manuel Huerga firma *Salvador – 26 anni contro*, la vicenda vera di Salvador Puig Antich, un ragazzo idealista e coraggioso che fu condannato alla garrota negli anni Settanta; l'ultimo martire del regime, nonostante gli appelli di grazia giunti da tutto il mondo per salvarlo.

Pierfranco Bianchetti

Lucarelli Film. 120 anni di cinema Made in Sicily

Antonio La Torre Giordano

Nel 2025 ricorrono due anniversari di grande importanza per la storiografia cinematografica: i 130 anni dalla prima proiezione pubblica del Cinématographe Lumière (1895) e i 120 anni dalla fondazione della Lucarelli Film (1905), una delle più precoci e originali realtà produttive dell'Italia postunitaria. Mentre la data lionese è universalmente riconosciuta come la nascita ufficiale della settima arte, la vicenda della Lucarelli Film resta ancora marginale nei manuali e spesso confusa nei suoi contorni istituzionali. Per anni, la storia di Lucarelli è rimasta relegata a pochi cenni sparsi, ma dopo un'indagine decennale e il reperimento di una ricca documentazione inedita, la celebrazione del 120° anniversario della sua fondazione offre l'occasione per ricostruirne con rigore il profilo produttivo, il ruolo culturale e le metamorfosi aziendali, che la rendono un caso emblematico nella storia del cinema italiano.[1]

Nell'Isola il cinema nasce nella Conca d'Oro! Fondata a Palermo il 2 ottobre del 1905 da Raffaello Lucarelli con il sostegno dei fratelli Lorenzo e Barbara, la Lucarelli Film si presenta sin da subito come impresa familiare e sperimentale.[2] In origine l'attività si avviò sotto l'intestazione predetta, per poi mutare in quella più personale Raffaello Lucarelli Manifatture Cinematografiche, e nel corso degli anni in I.C.L. – Industrie Cinematografiche Lucarelli e successivamente in Sicania Film Manifattura, denominazioni che rispecchiavano adattamenti organizzativi e congiunturali, ma che non scalfirono mai la persistenza culturale e iconica del marchio originario. Infatti, nell'immaginario storiografico, documentario e cinefilo, essa continua a essere identificata in modo univoco come Lucarelli Film, rimanendo attiva vent'anni, fino al 1925.[3]

Lorenzo Lucarelli, cofondatore della Casa cinematografica e corrispondente USA

Pubblicità della Raffaello Lucarelli Manifattura Cinematografica

Nel variegato panorama produttivo del primo Novecento, la Lucarelli Film rappresentò un esperimento periferico solo in senso geografico, poiché fu centrale nella genesi del linguaggio visivo italiano. Sebbene disponesse di minor facoltà economiche, al pari di realtà coeve come la Itala Film di Torino, la Ambrosio Film, la Cines romana o la napoletana Partenope Film, l'impresa palermitana contribuì a quella stagione policentrica della cinematografia italiana in cui la produzione, la distribuzione e l'esercizio erano attività interconnesse, spesso portate avanti da un singolo soggetto imprenditoriale. In questo senso, la Lucarelli Film fu a tutti gli effetti una fabbrica integrata del cinema, capace di coniugare innovazione tecnica, sensibilità narrativa e ambizione transnazionale.[4]

Tra le iniziative più avanguardistiche va inclusa la fondazione del Cinema-Teatro Lucarelli,[5] tra i primi esempi europei di multisala, nonché l'introduzione in Sicilia del Cinemateathrophon, ibrido tra cinematografo e fonografo, precursore di forme sincrone di spettacolo audiovisivo. Accompagnata dall'omonima rivista cartacea, di rilievo fu anche la pubblicazione del Giornale Cinematografico Lucarelli, cinegiornale ispirato al francese Pathé-Journal, testimonianza di una volontà di documentazione sociale e politica che anticipava l'uso del cinema come strumento di cronaca e memoria pubblica. E poi la scuola attoriale con Paolo Azzurri, l'esercizio di ben sette sale, la prima kermesse cinematografica, e altri primati.

Raffaello Lucarelli e la sua macchina da presa alla Targa Florio del 1908

Fin dall'inizio, la Lucarelli Film si pose all'interno di un contesto produttivo dinamico e fluido. Nel medesimo anno della sua fondazione, Filoteo Alberini firmava *La presa di Roma* (1905), primo kolossal patriottico italiano, prodotto dalla Cines. In quell'orizzonte, la Lucarelli Film scelse tuttavia una via propria: meno interessata alla mitologia risorgimentale, più incline a raccontare il quotidiano, il reale, il documentale, l'immaginario popolare, senza rinunciare alla sperimentazione di generi allora nascenti, come il giallo-poliziesco e il melodramma sociale.[6]

La struttura imprenditoriale della Lucarelli Film, seppur familiare, seppe sviluppare negli anni una fitta rete di relazioni internazionali. Già dal 1909, il globe trotter Raffaello Lucarelli intratteneva rapporti diretti con Charles Pathé, leader dell'omonimo impero cinematografico francese, entrando con la sua Società nel novero delle dodici società affiliate alla Pathé Frères, selezionate per la loro agilità, originalità e velocità distributiva. In tale contesto, la casa palermitana preferì affidare la circolazione dei suoi film al mercato transalpino, eludendo le rigidità contrattuali delle riviste italiane – spesso prezzolate – e la rete di distribuzione nazionale, spesso viziata da logiche clientelari e da una critica connivente.[7]

L'inserimento nel circuito Pathé garantì alla Lucarelli Film visibilità europea e standard qualitativi elevati, permettendole di produrre – tra il 1905 e il 1925 – una serie di opere che spaziano dal documentario d'attualità al cinema a soggetto, dai corti "dal vero" al melodramma d'impianto teatrale. Basti ricordare

segue a pag. successiva

1 *Cfr. Gian Piero Brunetta, Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003, Einaudi, Torino, 1979.*

2 *Cfr. Enrico Ragusa, Storia del cinema in Sicilia, I parte e II parte, su «L'Ora», Palermo, 10 e 17 dicembre 1939.*

3 *Vd. Antonio La Torre Giordano, Raffaello Lucarelli il Lumière di Sicilia. La vera storia del cineasta umbro, Lussografica, Caltanissetta, 2024.*

4 *Vd. Michele Canosa (a cura di), Giulia Carluccio (a cura di), Federica Villa (a cura di), Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia. Volume secondo. Discorsi, precetti, documenti, Cinema / tecnologia, Carocci Editore, Roma, 2006.*

5 *Cfr. Nino Genovese, Il cinema delle origini in Sicilia (1895-1898), in «Bianco e Nero», n. 4, Roma, ottobre-dicembre 1984, pp. 49-80.*

6 *Cfr. Filoteo Alberini, Dalla sala cinematografica allo stereocinema, in «La Rivista Cinematografica», a. IV, n. 3, Torino, 10 febbraio 1923, pp. 6-8.*

7 *Cfr. Stéphanie Salmon, Pathé: A la conquête du cinéma. 1896-1929, Tallandier, Paris, 2014.*

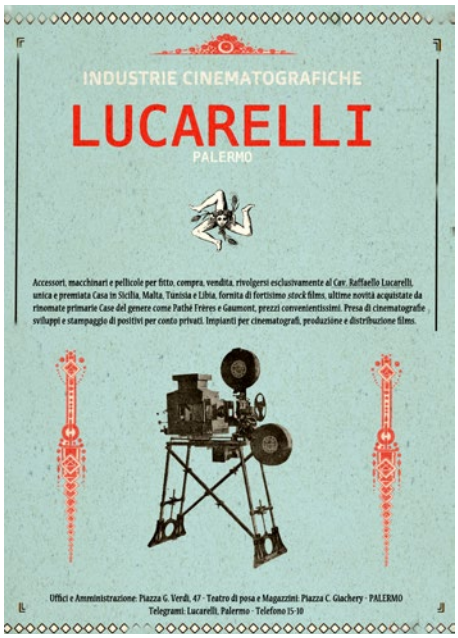
segue da pag. precedente

titoli come *Festa a Villa Igiea* (1906), *Visita di Guglielmo II a Palermo* (1909), *Il matrimonio Florio-Montereale* (1909), e ancora *Più forte dell'odio* (1913), *Rosa Thea* (1914), *La cassaforte* n. 8 (1914), *Occultismo* (1914), *Ondina* (1914), e altri. Film oggi rarissimi, talvolta ritenuti perduti, ma fondamentali per comprendere l'evoluzione dei codici narrativi nel primo cinema italiano che, con la Lucarelli Film, fu tra i primi a sperimentare forme di co-produzione europea, come con *Il romanzo fantastico del dottor Mercanton* (1914) e *Profumo mortale* (1914), pellicole realizzate nei teatri di posa palermitani per la svizzera Lumen Film, diretta da Albert Roth-De Markus, considerato il padre del cinematografo elvetico.[8] [9]

La produzione si caratterizzò per uno stile eclettico ma coerente: attenzione ai dettagli scenografici, predilezione per la luce naturale, impiego di attori non professionisti accanto a interpreti teatrali, centralità delle figure femminili. La presenza attiva di Barbara Lucarelli nei reparti tecnici e creativi (montaggio, costumi, sceneggiatura) mostra una visione inclusiva e moderna del lavoro cinematografico, ancora oggi rilevante. Rosa Lapi, moglie di Raffaello, partecipò attivamente alla gestione delle attività, incarnando il modello di "produttrice ombra" che fu tipico di molte imprese familiari dell'epoca. La Lapi – peraltro – gestì l'azienda familiare durante l'assenza triennale del marito impegnato al fronte, durante la Grande Guerra.[10]

Parallelamente allo sviluppo locale e continentale della Lucarelli Film, occorre ricordare il contributo del fratello minore Lorenzo Lucarelli, che a partire dal 1911 lasciò Palermo per trasferirsi a New York, dove svolse anche una funzione determinante per l'espansione del marchio oltreoceano. Agendo da vero e proprio noleggiatore e mediatore culturale, Lorenzo si fece promotore della distribuzione dei film prodotti in Sicilia presso la vasta comunità degli italo-americani residenti negli Stati Uniti.[11]

Raffaello gli inviava regolarmente pellicole dal porto di Palermo, e Lorenzo ne raccoglieva le richieste direttamente dai circoli comunitari di Brooklyn, del Bronx e di Staten Island, spesso ispirate a motivi identitari e folklorici. Temi come il festino di Santa Rosalia, la raccolta dei limoni, la vendemmia, le processioni religiose, o eventi spettacolari come l'eruzione dell'Etna, le Tragedie di Siracusa, etc. erano molto richiesti da un pubblico emigrato che cercava nel cinema un legame con la madrepatria.[12] Il fenomeno era già attivo con diverse Case partenopee, tra



Pubblicità delle Industrie Cinematografiche Lucarelli – ICL

I n. 4 e 5 del Giornale Cinematografico Lucarelli – GCL

le quali la Dora Film di Elvira Notari. Con tali circuiti transatlantici, anche Lucarelli anticipa, per certi versi, le logiche della Diasporic Cinema Distribution, oggi oggetto di crescente attenzione accademica.[13]

La Lucarelli Film non fu solo fabbrica di pellicole, ma anche strumento di costruzione di un immaginario locale. Il suo contributo alla rappresentazione visiva della Sicilia – aristocratica e popolare, urbana e contadina – è incalcolabile. Le riprese delle feste aristocratiche, delle regate, delle visite reali e delle manifestazioni politiche (tra cui quelle legate al primo futurismo e a Marinetti) restituiscono un affresco vivissimo della Palermo di primo Novecento, allora una delle capitali culturali del Mediterraneo.[14] Questo sguardo sul reale fu coniugato con una cura artigianale e un gusto modernista che anticipava la "fotogenia" teorizzata da Delluc e Epstein.

Con lo scoppio della Grande Guerra e l'entrata in crisi del cinema muto italiano, anche la Lucarelli Film dovette adattarsi. La trasformazione in Industrie Cinematografiche Lucarelli (I.C.L.) segnò un tentativo di razionalizzazione industriale, con l'adozione di modelli di produzione fordista e una maggiore attenzione alla distribuzione nazionale. La successiva denominazione Sicania Film, che potenziava la funzione distributiva, coincise con un periodo di progressivo rallentamento, segnato da difficoltà finanziarie, nuove censure e mutati gusti del pubblico. Tuttavia, anche in queste fasi di contrazione, la sigla "Lucarelli Film" rimase quella più evocativa e duratura, a testimonianza dell'aura simbolica che l'impresa aveva saputo costruire attorno a sé.[15]

Fotogramma di Liquor somniferus (1914), con Giulia Cassini Rizzotto e Leo Benfante

Pubblicità della Sicania Film Manifattura

Per lungo tempo, il nome della Lucarelli Film è rimasto ai margini della narrazione ufficiale della cinematografia italiana. L'assenza di un corpus filmico facilmente accessibile, la dispersione degli archivi e il disinteresse per le realtà regionali hanno contribuito a relegare l'impresa palermitana in una zona d'ombra storiografica. Tuttavia, negli ultimi anni, una serie di studi, ritrovamenti e conferenze – condotte dallo scrivente – hanno riacceso i riflettori sulla straordinaria parabola produttiva di questa Casa.[16]

Decisivo, in tal senso, è stato il reperimento di tre pellicole originarie non catalogate, individuate nel 2023 all'interno di un fondo secondario presso la Fondazione Jérôme Seydoux-Pathé di Parigi. Si tratta dei due protogialli *Liquor somniferus* e *Il silenzio del cuore* (entrambi datati 1914), e il "dal vero" *Terremoto in Sicilia* (1909), girato da Raffaello e Lorenzo Lucarelli a Messina città e nell'alta costiera ionica peloritana ed etnea, nei giorni immediatamente

segue a pag. successiva

8 *Cfr. ALTG, Luci sulla città. Palermo nel cinema dalle origini al 2000, Lussografica, Caltanissetta, 2020.*

9 *Cfr. Hervé Dumont, Histoire du cinéma suisse. Films de fiction (1896-1965), Cinémathèque Suisse, Lausanne, 1987.*

10 *Vd. ALTG, Raffaello Lucarelli il Lumière di Sicilia, op.cit.*

11 *Ibid.*

12 *Ibid,*

13 *Cfr. Giuliana Muscio, Napoli/New York andata e ritorno. La comunità italiana dello spettacolo e la nascita del cinema italoamericano, La Valle del Tempo, Napoli, 2024.*

14 *Cfr. Rosario La Duca e Leonardo Sciascia, Palermo Felicissima, Il Punto, Palermo, 1973.*

15 *Vd. Sebastiano Gesù, I Lumière di Sicilia, in «La Sicilia», Catania, 27 dicembre 1985, p. 16.*

16 *Vd. Domenico Rizzo, Riaffiorano i film del Lumière di Palermo, in «Giornale di Sicilia», Palermo, 17 dicembre 2025, p. 22.*

segue da pag. precedente

successivi al disastroso sisma del 28 dicembre 1908.[17] Quest'ultima pellicola è un documento storico di eccezionale valore, e testimonia in presa diretta della Catastrofe, nel segno di un cinema che è anche cronaca civile. Alla luce delle pellicole riemerse e del nuovo inventario della produzione, ricostruito anche grazie agli elenchi codificati nelle pagine del Giornale Cinematografico Lucarelli e della documentazione in Pathé, si impone una revisione degli equilibri storiografici finora consolidati: per costanza produttiva (1905-1925) e numero di titoli (>86), Palermo – grazie alla Lucarelli Film – assume un ruolo primariale nel panorama cinematografico siciliano delle origini.

La ricostruzione filologica dell'attività della Lucarelli Film ha potuto contare sui materiali e sul contributo prezioso di numerosi archivi italiani ed europei: dall'Archivio Centrale dello Stato di Roma a quello di Palermo, dalla Cinémathèque française alla Cinémathèque Suisse, fino all' Archivio Siciliano del Cinema – ASCinema e l'Archivio Anagrafico del Comune di Gualdo Tadino, presso cui è stato possibile rintracciare dati anagrafici fondamentali per ricostruire la biografia dei membri della famiglia Lucarelli. In questo contesto, è doveroso ricordare con gratitudine Mauro Guidubaldi, ufficiale anagrafico del Comune di Gualdo Tadino, il cui supporto puntuale e appassionato è stato essenziale per la restituzione storica di molte informazioni del "periodo gualdese", oggi finalmente documentate.[18]

Il rinnovato interesse accademico si è concretizzato in una serie di eventi e momenti di studio pianificati dallo scrivente. Nel settembre 2024, l'Università di Milano-Bicocca ha dedicato una conferenza monografica alla figura di Raffaello Lucarelli, con la collaborazione della musicologa Rossella Spinosa, nell'ambito del Gran Festival del Cinema Muto di Milano. A seguire, il 16 dicembre dello stesso anno, l'AIRSC – Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, ha promosso i risultati della recente indagine documentaria durante la giornata di studi Storia & Storie, tenutasi presso la Cineteca di Bologna.

Il 2025, anno della celebrazione ufficiale del 120° anniversario della Lucarelli Film, vedrà infine il coinvolgimento del Comune di Gualdo Tadino, città natale di Raffaello Lucarelli, che ha annunciato una serie di eventi commemorativi volti a riscoprire e valorizzare la figura del cineasta umbro e l'influenza duratura della sua casa di produzione.

Celebrarne il 120° anniversario significa, oggi, riconoscere non solo il valore pionieristico di una singola impresa, ma anche la complessità di un ecosistema produttivo che ha contribuito a forgiare le fondamenta del cinema italiano. La Lucarelli Film fu, in tal senso, molto più che una casa di produzione: fu una visione culturale, un laboratorio di sperimentazione artistica e tecnologica, un nodo strategico della rete mediterranea dell'immagine in movimento.[19]

Come per i fratelli Lumière in Francia, anche nel caso della Lucarelli Film – ma su scala ridotta – l'intersezione tra imprenditorialità, modernità e immaginazione ha dato origine a una storia esemplare, che merita oggi pieno riconoscimento. In un'epoca di archivi digitali e memorie smaterializzate, il recupero delle origini del cinema passa necessariamente attraverso il recupero delle sue radici locali, senza le quali nessun patrimonio culturale può dirsi universale.

Un ruolo di primo piano, nella costruzione del percorso celebrativo lungo l'intero anno in corso, è stato svolto anche dall'Archivio Siciliano del Cinema di Palermo (prima cineteca in Sicilia tutelata dal Ministero della Cultura), che ha saputo coniugare attività di divulgazione, mostre digitali, pubblicazioni e rassegne tematiche dedicate alla Lucarelli Film. Grazie alla sua azione costante, l' anniversario non si è limitato a una commemorazione episodica, ma si è articolato come un vero e proprio anno lucarelliano, coinvolgendo studiosi, studenti, appassionati e istituzioni in una fitta rete di iniziative. L'Archivio ha inoltre contribuito alla digitalizzazione e alla catalogazione di materiali rari, rendendo accessibili a un pubblico più ampio alcune delle tracce superstiti dell'opera di Raffaello Lucarelli, contribuendo in modo sostanziale a una riscoperta duratura.

Il 2 ottobre 2025 segnerà con precisione i centovent'anni dalla fondazione della Lucarelli Film, evento che rappresenta una tappa fondamentale nella storia del cinema italiano e per la memoria collettiva di Gualdo Tadino, città natale dei Lucarelli. Per l'occasione, il Comune umbro ha annunciato un importante momento celebrativo in onore del suo illustre concittadino.

A guidare questa iniziativa con grande sensibilità culturale è il Sindaco Massimiliano Presciutti, promotore attivo del rilancio della figura di Lucarelli nell'ambito di una più ampia operazione di valorizzazione del patrimonio identitario cittadino.

Non va dimenticato, infine, che è proprio grazie alla collaborazione tra enti pubblici e studiosi indipendenti se oggi è possibile restituire alla Lucarelli Film il posto che le spetta nella genealogia del cinema italiano. La vicenda della prima casa di produzione palermitana, siciliana e italiana — nata dal genio di un umbro, consolidatasi in Sicilia e diffusa anche in Francia, fino agli Stati Uniti — è anche una testimonianza esemplare di come le radici locali possano generare un impatto globale. Ed è giusto che a riconoscerlo, oggi, sia *in primis* la città da cui tutto ebbe inizio.

Antonio La Torre Giordano

Una foto di scena di "Profumo mortale" (1914), co-produzione italo-svizzera tra la Lucarelli Film e la Lumen film

Fotogramma di "Il silenzio del cuore" (1914), con Emilio Graziani-Wlater e Giulia Cassini Rizzotto

Affisso di "Ondina" (1914)

* Tutte le immagini provengono dall'Archivio Siciliano del Cinema, Palermo

17 *Vd. Sofia Coletti, Lucarelli, pioniere del cinema italiano, in «La Nazione», Firenze-Perugia, 27 aprile 2025, p. 18.*

18 *Cfr. Salvatore Zenobi, Il cinema celebra Lucarelli, in «Corriere dell'Umbria», Perugia, 30 novembre 2024, p. 25.*

19 *Cfr. [S. a.], Pioniere del cinema in Sicilia, in «Il Nuovo Serrasanta», febbraio 2025, Gualdo Tadino (PG), p. 13.*

Biblioteca Sebastiano Gesù

A Palermo nasce la "Biblioteca Sebastiano Gesù": un presidio di cultura e memoria cinematografica

Sebastiano Gesù (1946–2018)

Un profondo legame intellettuale e umano ci unisce alla figura di Sebastiano Gesù – critico e storico del cinema di rara finezza – che per anni ha collaborato con ***Diari di Cineclub***, lasciando un segno indelebile nella riflessione cinematografica italiana. È dunque con particolare gioia che annunciamo la nascita, a Palermo, della *Biblioteca Sebastiano Gesù*, nuovo centro propulsore di cultura dell'Archivio Siciliano del Cinema – ASCinema.
Questa nuova istituzione rappresenta un doveroso e significativo omaggio alla memoria di Sebastiano Gesù (1946–2018), il quale ha saputo raccontare, con straordinaria lucidità critica e autentica passione, il linguaggio e l'evoluzione del cinema, offrendo alla comunità un'eredità intellettuale preziosa, da custodire con cura e difendere con fermezza. Un lascito che continuerà a vivere tra scaffali colmi di volumi, immagini evocative e parole che interrogano il nostro tempo.
È importante sottolineare che la Biblioteca si costituisce attraverso la derivazione e riorganizzazione dei fondi bibliotecari già in possesso dell'Archivio Siciliano del Cinema, oggi strutturati in un polo unitario intitolato al grande studioso. Tale riorganizzazione non solo valorizza l'imponente patrimonio librario dell'Archivio, ma consente di renderlo organicamente fruibile a studiosi, studenti e appassionati, con un'attenzione particolare al contesto culturale e cinematografico siciliano.
Nel 2014, nel suo primo contributo su ***Diari di Cineclub***, Sebastiano si presentava così ai nostri lettori:

"Storico del cinema, già docente a contratto di Storia e Critica del Cinema presso l'ex Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Catania, attualmente insegna presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, sede di Palermo. Da tempo svolge attività di ricerca sul rapporto tra la Sicilia e il cinema. È consigliere nazionale del Centro Studi Cinematografici di Roma, direttore artistico del Festival 'Un mare di Cinema' di Lipari e vicedirettore artistico del Festival Internazionale del Cinema di Frontiera di Marzamemi.
Collabora con riviste specializzate e con la pagina culturale de La Repubblica di Palermo. Ha al suo attivo numerose pubblicazioni e attualmente lavora a un volume su Rosso Malpelo di Pasquale Scimeca."

Tra i suoi interventi più significativi apparsi su ***Diari di Cineclub*** si ricordano:
- Dalla pagina scritta alla tela bianca. La letteratura deamicisiana per immagini, n. 45, dicembre 2016
- Pietro Germi, il siciliano, n. 22, novembre 2014
- Raffaele Cosentino, uno dei personaggi più interessanti del cinema muto siciliano, n. 47, febbraio 2017
- Luigi Capuana e il cinema, n. 38, aprile 2016
- Le confessioni di una donna, n. 44, novembre 2016
- Pier Paolo Pasolini e l'Etna. Il deserto e il grido, n. 43, ottobre 2016
- Oltre lo sguardo la memoria. Leonardo Sciascia e il cinedocumentario, n. 37, marzo 2016

Nell'ambito del progetto "Archeologia del Cinema 2025", promosso annualmente con il patrocinio del Ministero della Cultura, l'Archivio Siciliano del Cinema – ASCinema rinnova il proprio impegno nella valorizzazione della cultura cinematografica, con particolare attenzione alla promozione del libro cartaceo, pur mantenendo all'avanguardia i propri servizi bibliotecari digitali, vero fiore all'occhiello dell'infrastruttura.
Concepita come bene culturale nazionale, la Biblioteca Sebastiano Gesù costituisce il fulcro della progettualità culturale dell'Archivio: un luogo aperto alla ricerca, allo studio e alla memoria, destinato a diventare punto di riferimento imprescindibile per studiosi, appassionati e nuovi cultori del cinema.
Le sezioni bibliografiche attualmente attive comprendono, tra le altre:
- Cinema siciliano
- Cinema espressionista
- Precinema e cinema muto
- Cineromanzi
- Cinefumetti

È doveroso segnalare che, negli ultimi tempi, l'opera di Sebastiano Gesù è stata oggetto di appropriazioni indebite e tentativi di plagio, episodi che ne mettono a rischio l'integrità scientifica e la corretta trasmissione. Tali comportamenti devono essere denunciati con decisione e contrastati attraverso un'azione culturale rigorosa: difendere la sua eredità significa oggi più che mai difendere la qualità della ricerca e il valore della memoria storica.
La direzione della Biblioteca è affidata ad Antonio La Torre Giordano, la Segreteria a Giusy Buttà e la sede è situata in viale Regione Siciliana, 2629 – Palermo. Il servizio è accessibile al pubblico a partire da lunedì 1° settembre 2025.
Per ulteriori informazioni:
091 489081
info@as.cinema.com
www.as-cinema.com
Diari di Cineclub Partner

Sirk e Hudson, sei anni di fulgore

Daniele Poto

Il cinema è fatto di segrete alchimie o di rapporti manifesti. Predilezioni artistiche che si traducono in collaborazioni, percorsi di vita, esplorazioni. Regista e attore principale, un legame inscindibile, talvolta sotterraneo. Difficile immaginare il cinema di Fellini senza Mastroianni, quello di Pasolini senza Ninetto Davoli e i Citti, Almodovar senza Banderas. Una delle più misteriose e degne di approfondimento è la liaison tra Douglas Sirk e Rock Hudson, un regista e un attore piuttosto dimenticati che però negli anni '50, sotto gli auspici della *Universal*, hanno tessuto attraverso otto film degni di nota un interessante percorso omogeneo e coerente, perlomeno degno della lente di osservazione di un cineclub. Sulla carta una predilezione impensabile quella del regista per il muscoloso e ben prestante attore americano, da molti giudicato al limite della credibilità attoriale. Douglas Sirk al secolo Hans Detlef Sierck, amburghese nato nel precedente secolo (1897) lasciò la Germania con l'avvento del nazionalsocialismo. Integralmente cinematograficamente americanizzato verrà considerato il maggior esponente del *white melodrama*, un melodramma a tinte bianche, un pioniere di quel tipo di cinema che in Italia sarà valorizzato da Matarazzo con il contributo fondamentale di Amedeo Nazzari. Turbinose vicende sentimentali condite con plot variegati e imprevedibili facevano parte di un genere che si rivelò un cocktail di successo. Sirk si convinse a lasciare la Germania nel 1937 per il decisivo peso del secondo matrimonio contratto con l'attrice ebrea Hilde Jary. Fu la *Warner Bros* a offrirgli le chiavi per il trasferimento negli Stati Uniti. Ma gli inizi furono difficili e stentati anche se il capitale accumulato in patria gli permise di investire su sé stesso e su una fattoria di attiva produzione agricola. Alla fine della guerra Sirk tornò in Germania ma intuì che il futuro poteva essere solo negli States per l'impulso di un'industria cinematografica di capitali e di idee, perlomeno fino alla stagnazione del periodo maccartista. Il contraltare, di cui si può considerare una sorta di Pigmalione, è il giovane Rock Hudson che all'altezza del 1954, prima di girare il piccolo capolavoro *Magnifica ossessione* è solo un ragazzone di ventinove anni che ha fatto una considerevole gavetta sul set, dopo aver intrapreso lavori saltuari ma soprattutto lezioni di recitazione per uscire dal limbo di un mestiere acerbo e incerto. Il cinema fino a quel momento per lui è una scorciatoia per sbarcare il lunario più che una vocazione. Ma il tipo fisico corrisponde a una predilezione ipervitaminica molto americana. Un volto e un fisico che possono essere baciati dal successo perché obbediscono all'accattivante icona dell'immaginario autoctono. C'è un aneddoto significativo del suo esordio in *Falchi in picchiata* (1948) e che testimonia della sua imperizia attoriale. Si racconta che occorsero ben 38 ciak per pronunciare una battuta all'apparenza insignificante (*"Meglio che tu prenda una lavagna più grande"*). Hudson al momento è un corpo più che un talento, non è un diamante neanche grezzo e non è uscito dall'*Actor's Studio*, fucina attoriale prolifica che aveva preso vita nel 1947. Ci si accorge nella transizione del rapporto tra Douglas Sirk e Rock Hudson di quanto sia importante il medium industriale. Perché le scelte sono libere ma veicolate dalla produzione e in questo senso la potente *Universal* è decisiva per spingere Sirk verso Hudson creando una sinergia che si protrarrà vitale per otto film. La pulsione decisiva verso la formazione di questo sodalizio avvenne proprio nel momento propizio nella creazione del genere mélo e sta a ricordarci quanto conti l'artigianato industriale nella creazione di una mitopoiesi. E l'unione decretò il valore aggiunto cumulando la forza di creatività con le ragioni dell'incasso attraverso pellicole che attraversarono tutti gli anni '50 in forza di un contratto bipartito pluriennale. Hudson uscì dal tunnel delle parti di comprimario belloccio ma poco valorizzato mentre Sirk ebbe la responsabilità di far crescere una promessa in sboccio, valorizzandolo di volta in volta in ruoli sempre più complessi. Nella partita a due, peraltro, anche Sirk deve molto a Hudson perché fino a quel momento era solo un regista emigrato dalla Germania negli States in cerca di un approdo e di una personalità ancora da definire anche se aveva già passato il capo dei cinquanta anni. Naturalmente nel curriculum c'è anche un Sirk che prescinde autorevolmente da Hudson ma più prima che dopo l'esperienza in comune con l'attore. In effetti Sirk nel 1959 si ritira dal cinema, torna in Europa, precisamente in Svizzera, si riappropria del proprio nome all'anagrafe e si dedica a teatro e cortometraggi, riscoperto e omaggiato in tarda età da Fassbinder, Ozon e Haynes. Ben più lunga fu la

"Magnifica ossessione" (1954) di Douglas Sirk

Douglas Sirk (Amburgo 1897 – Lugano 1987)

Rock Hudson (1925 – 1985)

carriera di Hudson protrattasi praticamente fino alla prematura scomparsa del 1985. Contribuì sicuramente al successo di coppia e alla fissazione definitiva di un duraturo sodalizio l'imprimatur d'esordio. Il rodaggio per il successo di coppia con *Il capitalista* (1952): Hudson è saldamente l'attore principale nella riduzione cinematografica di una serie televisiva. Ebbe il traino di un trailer che si può considerare un piccolo gioiellino nel genere e oltre al contributo di James Coburn e Piper Laurie e si ricorda per una particina non accreditata di James Dean. Ma dopo questa prova generale la coppia sfonda con *Magnifica ossessione*. Probabilmente la coppia vorrebbe espungere dal book il film *Prigionieri del destino*, versione italiana di *Taza, il figlio di Cochise* (1954), un western che oggi verrebbe definito politicamente scorretto. La sublimazione del mèlo in *Magnifica ossessione* tocca la sua acme: trama complicatissima che nobilita la duttilità di Hudson,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

prima cinico poi amorevole nei confronti di una donna che ha reso prima vedova, poi cieca. Trionfo dei sentimenti in una sarabanda di accadimenti che rendono vivacissima una trama nobilitata anche dalla presenza di una formidabile e ispirata coprotagonista, Jane Wyman. Il formidabile successo convince l'*Universal* a produzioni sempre più ricche per sostenere la coppia. Si procede al ritmo di un film all'anno su quel calco. In *Secondo Amore* (1955), sostenuto ancora dalla coppia Hudson-Wyman, c'è ancora una vedova e una differenza di classe ma l'amore trionfa come nella logica dell'happy end. In *Come le foglie al vento* (1956) c'è una collezione di vizi come droga e ninfomania ma trattati con guanti bianchi nel gioco delle coppie. Una trama sofisticata, un *adult drama* che oggi verrebbe utile per un'infinita telenovela.

"Come le foglie al vento" (1956)

Ne *Il Ribelle d'Irlanda* (1955), ambientato nel 1955, Sirk chiede a Hudson tanta azione condita con l'indispensabile intreccio amoroso. *Inno di battaglia* (1957) è un costoso film di guerra che provocò un grave incidente a Sirk, costretto per settimane a girare su una sedia a rotelle. Pessimismo estremo e finale aperto ne *Il trapezio della vita* (1958) che si appoggia niente meno che a un romanzo di William Faulkner, quanto mai soddisfatto alla fine per la resa cinematografica. La parabola è al culmine, al massimo dello sfruttamento. Pochi ma intensi anni, redditizi per le rispettive carriere e al box office per la preveggente *Universal*.

Maliziosamente qualcuno potrebbe pensare che il legame tra i due sottintenda una possibile complicità omosessuale. Ma in realtà il legame, fuori da ogni omofobia, fu esclusivamente professionale garantito da due condizioni: Sirk era sposato ed eterosessuale e Hudson in vita cercò sempre di nascondere una condizione che cinematograficamente poteva essere guardata con adeguato pregiudizio negli anni '50. Fu costretto a svelarla per la manifesta conseguenza dell'Aids. L'annuncio pubblico dell'assunzione del virus choccò l'America e fu una grande prova di coraggio l'outing dopo decenni di smentiti e mai troppo smentibili pettegolezzi, nonostante un matrimonio di comodo con Phyllis Gates, pianificato a tavolino dalla Universal per evidenti scopi di protezione di un'immagine di macho che doveva trasmettere un'immagine di assoluta virilità. Significativo, comunque, il fatto che generazioni successive hanno riletto i drammi di Sirk in chiave *queer* anche per la complessa drammaturgia delle sceneggiature e gli aggrovigliati rapporti tra i personaggi principali.

Daniele Poto

A Venezia per Cinema&Arts, i premiati

Giuseppe Barbanti

Nell'ambito della 82° Mostra Internazionale di Arte Cinematografica de La Biennale di Venezia sono stati premiati nel corso di una simpatica cerimonia giovedì 4 settembre, all'Hotel Excelsior del Lido di Venezia, i vincitori della IV edizione di *Cinema&Arts*, lo speciale riconoscimento ideato da Alessio Nardin e organizzato e curato da Kalambur Teatro, Associazione Culturale Ateatro e Accademia Eleonora Duse – Centro Sperimentale di Cinema e Arti Performative. Un premio che focalizza l'attenzione sulla contaminazione delle diverse arti nella realizzazione delle opere della cinematografia contemporanea, concentrandosi in particolare su presenza e influsso di nuove tecnologie, musica e arti performative dal vivo. Peculiarità di *Cinema&Arts* è indubbiamente l'aver previsto l'assegnazione di un riconoscimento ad un artista multidisciplinare: la giuria , composta dal regista Alessio Nardin, dal critico e studioso di teatro Oliviero Ponte di Pino e dall'attore Antonio Giuseppe Bia, affiancata da un gruppo di oltre trenta allievi del Percorso Triennale per Registi e Attori della Accademia Eleonora Duse di DUSE, ha premiato quest'anno gli artisti multidisciplinari iraniani, Morteza Ahmadvand e Firouzeh Khosrovani, autori del film *Past Future Continuous (Gli uccelli del Monte Qaf)* che si incentra sulla vita di una ragazza che è stata spinta dalla sua stessa famiglia a lasciare la sua terra, l'Iran. Per mantenere il rapporto con le sue radici e i suoi affetti, decide di installare nelle stanze e nel giardino dell'abitazione dei genitori diverse telecamere di sorveglianza, sempre accese. La vita quotidiana nell'appartamento, il progressivo invecchiamento dei suoi incidono sul suo stato di salute. Accompagnato dalla voce fuori campo della giovane donna, sempre invisibile, lo spettatore finisce per fare propri, come se fosse il protagonista della vicenda, gli stessi suoi interrogativi, sugli affetti familiari, sulla distanza e sull'esilio, sul ruolo delle tecnologie come strumento di controllo e insieme veicolo di socialità e affettività. La casa dei genitori, la cui storia emerge via via dal racconto, finisce col diventare emblematica del rapporto tra le proprie origini, gli affetti e la perdita, la relazione tra i luoghi e le persone. <<Nella costruzione e nella composizione del film, i due artisti valorizzano tutta la ricchezza delle loro esperienze artistiche, intrecciando i diversi piani narrativi attraverso l'uso di "quadri" e immagini astratte, che richiamano le arti plastiche e visive. L'uso di immagini che riproducono quelle delle telecamere di sorveglianza richiama le installazioni audiovisive – recita la motivazione - I differenti piani temporali pongono lo spettatore in una atemporalità destabilizzante. La cura nella composizione delle immagini e la raffinatezza del montaggio amplificano la relazione tra i diversi linguaggi estetici.>> Le opere cinematografiche vincitrici dei premi sono state ex-aequo i due film, *The tale of Sylvan di* Tamara Kotevska e *Qui vit encore (Who is still alive)* di Nicolas Wadimoff. *The Tale of Silyan* è un docu-film ispirato a una fiaba popolare macedone che ha per protagonista la cicogna bianca: "...la regista fonde con rara capacità e delicatezza l'epos popolare della fiaba con la vita contemporanea. Fotografa con meticolosa precisione la vita del contado macedone e la sua routine" recita la motivazione. *Qui vit encore (Who is still alive)* è, invece, un documentario che raccoglie, come in un brutale atelier fotografico, i ritratti intimi di nove abitanti di Gaza le cui vite sono state stravolte dall'attacco israeliano. <<Il film di Nicolas Wadimoff in modo molto concreto, senza cadere mai nella retorica o nel facile sentimentalismo, è un gesto sociale e politico – dice la motivazione - Al mondo della statistica, con il numero dei morti che cresce giorno dopo giorno, contrappone la vita reale delle persone, ciascuna con la sua storia e la sua identità, gli affetti, la vita quotidiana, travolte dalla violenza, dalla paura, dal dolore, dalla perdita delle persone care.>>. Nel corso dell'evento, in una sala gremita di pubblico ed in presenza delle delegazioni internazionali dei film vincitori, è stato proiettato al pubblico della Mostra *Teatri da inventare- Gli artisti di Venezia 75* (Italia, 2022) a cura del Centro Teatrale Santacristina, regia di Jacopo Quadri. Le interviste, a cura di Oliviero Ponte di Pino, sono consultabili presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia – ASAC.

"Qui vit encore" (2025) di Nicolas Wadimoff

"Past Future Continuous" - Gli uccelli del Monte Qaf (2025) di Morteza Ahmadvand, Firouzeh Khosrovani

Giuseppe Barbanti

Arte al popolo

Ritorno del figliol prodigo

“Ritorno del figliol prodigo” è un dipinto a olio su tela (262x206 cm) di Rembrandt, databile al 1668 e conservato nel Museo dell’Ermitage di San Pietroburgo. Il quadro si ispira alla parabola del figlio prodigo contenuta nella Bibbia, Nuovo Testamento. La parabola dell’evangelista Luca (15, 11-32), rappresentata in questo quadro, viene anche ricordata come “Parabola del Padre misericordioso”.
Il dipinto di Rembrandt è citato nella scena finale di “Solaris” (1972) di Andrej Tarkovskij, a simboleggiare il ritorno a casa del protagonista e la riconciliazione con il passato. Il regista Andrej Tarkovskij ha utilizzato in diversi suoi film opere d’arte di pittori famosi per arricchire la narrazione e i temi dei suoi lavori. I quadri non sono semplici elementi decorativi, ma parte integrante della sua visione, che spesso esplora il rapporto tra arte, memoria, spiritualità e la condizione umana.

Ennio, faro luminoso delle nostre emozioni

2^ e ultima parte

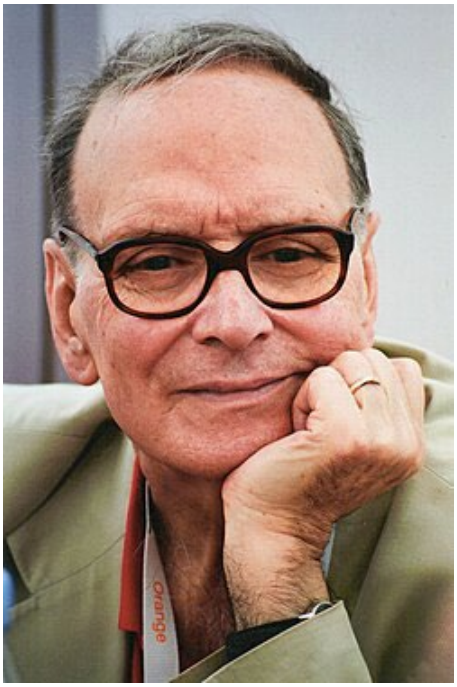
Innovazione musicale come shock percettivo

Vito Ostuni

Morricone, definito un *genio*, è stato spesso innovativo al punto da creare *shock culturali*. Il suo uso di suoni insoliti e di timbri inauditi rappresentava uno stimolo nuovo e inatteso per il pubblico, un vero e proprio shock informativo e percettivo. La psicologia della percezione studia il modo in cui il cervello umano elabora, organizza e interpreta le informazioni sensoriali provenienti dall'ambiente esterno. Applicata alla musica, questa disciplina analizza come la mente umana organizza suoni, melodie e ritmi, dando origine a esperienze emotive e cognitive particolarmente intense. Ennio Morricone, inconsapevolmente o consapevolmente, utilizzava meccanismi percettivi profondi nella composizione delle sue musiche. Egli dimostrava di conoscere intuitivamente alcuni principi fondamentali della percezione musicale. Egli inseriva costantemente elementi innovativi e spiazzanti nelle sue colonne sonore, sfruttando questo principio per catturare immediatamente l'attenzione degli ascoltatori. L'uso insolito degli strumenti come la chitarra elettrica distorta nei western, il fischio umano, le voci femminili drammatiche o il famoso *barattolo rotolante* utilizzato negli arrangiamenti musicali degli anni '60 rappresentano esempi concreti di novità percettiva. Tali elementi, assolutamente atipici nel contesto musicale tradizionale dell'epoca, generavano una sensazione di sorpresa e curiosità immediata. Morricone combinava spesso sonorità contrastanti all'interno delle sue opere, per esempio alternando momenti di forte tensione sonora a improvvisi silenzi oppure passaggi musicali dissonanti a melodie liriche. Questa imprevedibilità musicale creava tensione emotiva e stimolava la percezione, mantenendo alta l'attenzione dello spettatore. Altro aspetto importante che connota l'opera musicale del Nostro è dato dal contrasto percettivo che è il principio psicologico secondo cui un elemento risulta più evidente se posto accanto a un altro nettamente differente o opposto. Questo fenomeno rende lo stimolo particolarmente incisivo, memorabile e capace di suscitare emozioni intense. Ad esempio, il contrasto timbrico, ovvero l'alternanza tra suoni dolci e suoni duri, strumenti acustici e strumenti elettronici, suoni naturali (fischi, voci, rumori) e strumenti orchestrali tradizionali. Un esempio celebre è il tema principale di *C'era una volta il West*, dove il contrasto fra l'armonica solitaria e il pieno orchestrale crea un effetto emozionale potentissimo e immediatamente percepibile. Il contrasto dinamico e ritmico con l'alternanza frequente di sezioni lente e riflessive a passaggi rapidi, incalzanti e drammatici. Tale variazione ritmica cattura continuamente l'attenzione dell'ascoltatore, mantenendolo in uno stato di tensione percettiva costante. Morricone definisce sè stesso come *un compositore talmente vario e contrario a sè stesso*, mostrando una sorta di duplicità identitaria: compositore per sé e compositore per il cinema. La sua Opera permette di evidenziare come il compositore abbia usato la musica per esplorare, integrare e armonizzare aspetti diversi e spesso contraddittori di sè stesso, generando opere profondamente originali e psicologicamente complesse. Morricone, afferma esplicitamente:

"Quando io scrivo nel cinema sono un compositore, quando scrivo per me, dalle mie idee, sono un altro. Divento un compositore talmente vario e contrario a sè stesso per cui io ho una faccia doppia".

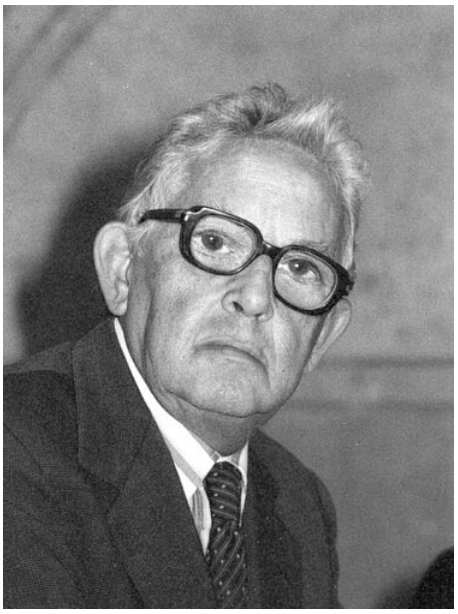
Questa affermazione evidenzia chiaramente la presenza in Morricone, di una doppia o multipla identità artistica. Una dualità non è soltanto stilistica, ma rappresenta un vero e proprio conflitto interiore, generato dal contrasto fra identità imposta (il compositore commerciale) e identità scelta (il compositore sperimentale, libero). Il processo compositivo di Morricone, dunque, diventa una continua negoziazione fra queste parti, che attraverso l'esperienza artistica riescono a trovare, almeno temporaneamente, una sintesi e un equilibrio. La musica ha rappresentato per Morricone una straordinaria opportunità per esplorare in profondità queste diverse sfaccettature della propria personalità, permettendo una convivenza armonica di parti altrimenti in conflitto tra loro. Egli utilizzava la composizione musicale per dare voce alle diverse parti della sua identità: l'identità accademica influenzata da Petrassi e dalla musica classica (contrappunto, musica dodecafonica, armonia sofisticata), e l'identità *popolare* e *cinematografica*



Ennio Morricone (1928 – 2020)

caratterizzata da melodie semplici e coinvolgenti. Morricone è celebre per la capacità di integrare elementi eterogenei. In questo modo, ogni composizione non rappresentava solo la musica per un film, ma anche la sintesi di conflitti interni profondi. Ogni brano diventava una sorta di compromesso creativo tra le sue diverse *anime artistiche*, una soluzione originale che soddisfaceva sia il suo desiderio di innovazione che le richieste del regista. Pur dichiarando teoricamente di non amare la melodia tradizionale, Morricone era costantemente attratto da essa. La melodia emerge quasi inconsapevolmente nei suoi lavori, rivelando

segue a pag. successiva



Goffredo Petrassi (1904 – 2003)

segue da pag. precedente

un conflitto interiore tra razionalità e istinto creativo. Egli descriveva spesso la melodia come qualcosa di limitato, già esplorato e dunque artisticamente superato. In una sua celebre affermazione egli dichiara apertamente:
"Io penso che le combinazioni melodiche siano esaurite".
Questa dichiarazione rappresenta la posizione della sua coscienza razionale, che desidera andare oltre, esplorare strade nuove, rompere con la tradizione melodica percepita come artisticamente superata o stereotipata pur rimanendo profondamente attratto dalla melodia, come testimoniano le sue musiche più famose e amate, che sono proprio basate su melodie immediate, riconoscibili, e di fortissima presa emotiva. Morricone componeva spesso in modo intuitivo, lasciando emergere le idee melodiche dall'inconscio creativo:
"Al buio avevo per caso un pezzo di carta e scrissi delle note".
Morricone riusciva, attraverso il processo compositivo, a dare voce a entrambe le parti di sè, ottenendo composizioni complesse e sofisticate dal punto di vista strutturale e orchestrale, ma allo stesso tempo straordinariamente semplici e dirette sul piano emotivo e melodico. Morricone non si limita a *illustrare* le immagini, ma costruisce colonne sonore autonome, architettonicamente complesse e psicologicamente incisive. Rende la musica un protagonista narrativo.
"Scrivevo per riscattare questa mia posizione, per vincere su questa colpevolezza".
Egli afferma, inoltre,
"Sono un compositore talmente vario e contrario a me stesso... ho una faccia doppia".
Morricone parla di *suoni traumatici*, specialmente nell'esperienza con il *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*, che intendevano produrre sonorità volutamente sgradevoli o estreme per suscitare forti emozioni. Il concetto di *trauma musicale*, inteso come l'uso consapevole e strutturato del suono per indurre nello spettatore risposte emotive forti, viscerali e talvolta disturbanti, è una tematica profondamente legata alla poetica di Ennio Morricone. In particolare, Morricone impiega frequentemente suoni traumatici come meccanismo di *risveglio psichico*, rompendo con l'ascolto passivo e attivando livelli profondi di coscienza e sensibilità nello spettatore. Ma come possiamo definire il concetto di *trauma musicale*? Questa è un'esperienza sonora che viola le aspettative percettive dell'ascoltatore generando una reazione emotiva immediata, intensa, a volte sgradevole e suscitando nell'ascoltatore uno stato di allerta psicofisiologica (tensione muscolare, sospensione del respiro, accelerazione cardiaca, ecc.), lasciando una traccia mnestica ed emotiva duratura. Nel documentario, Morricone parla esplicitamente dell'intenzione di produrre suoni traumatici, specialmente durante la sua esperienza con il *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*:
"La tromba non si deve riconoscere come tromba [...]. Mettevo la mano davanti alla campana, spingevo i pistoni a metà, veniva fuori una specie di miagolio strano, anche brutto".
Era un lavoro fatto sul suono, piuttosto che sulla melodia. Anzi, la melodia era quasi bandita.
Questo approccio *antimelodico*, dissonante e disturbante, mira a scuotere la sensibilità uditiva dello spettatore, costringendolo a *sentire* (anziché semplicemente ascoltare). È un modo per superare le difese cognitive, facendo irrompere emozioni crude, prelinguistiche, non elaborate razionalmente. Nella sua architettura musicale, Morricone spesso alterna momenti di shock acustico a melodie distensive o ritorni tonali, creando un'esperienza emotiva simile a un processo catartico. Ad esempio, nell'opera *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970), la colonna sonora è costruita su arpeggi stridenti, ritmi ossessivi, frammenti sonori che si ripetono fino a generare disagio. La musica diventa una proiezione acustica della nevrosi del protagonista, disturbante ma rivelatrice. Ne *Il deserto dei tartari* (1976), l'alternanza di vuoti sonori e percussioni rarefatte crea un paesaggio acustico inquietante, che riflette l'angoscia esistenziale dei personaggi. Il silenzio stesso diventa un suono traumatico. L'intero lavoro con questo collettivo (di cui Morricone era fondatore) rappresenta un'esplorazione radicale dei suoni come eventi traumatici, con tecniche come il *rumore-gesto*, il suono meccanico, la grattatura del legno, il lamento metallico. Lo scopo era disintegrare il linguaggio musicale classico per ricostruirlo da zero.
Paradossalmente, proprio la musica disturbante e dolorosa può attivare un'empatia più profonda. Quando Morricone usa suoni strazianti, voci spezzate, lacerazioni timbriche, l'ascoltatore entra in una dimensione in cui *sente la sofferenza del mondo*. Il trauma musicale, in questo senso, non è solo shock: è anche testimonianza, esperienza condivisa, immersione empatica nel dolore o nel vuoto. È una forma musicale di testimonianza del reale, specialmente in film politici, esistenziali o drammatici.

Vito Ostuni

"Il deserto dei Tartari" (1976) di Valerio Zurlini

Gruppo di Improvvisazione di Nuova Consonanza

Casco d'oro, un film meraviglioso

"Casco d'oro è
una grande storia d'amore,
una grande storia d'amicizia,
una grande storia di morte..."
Jacques Doniol-Valcroze

Stefano Beccastrini

Prologo. Amélie Helie detta Casco d'Oro

Esistono film "meravigliosi"? Anzi: film che siano diventati miracolosamente tali, per unanime riconoscimento, nonostante che alla loro uscita in sala non fossero granché piaciuti né al pubblico né alla critica? *Casco d'oro*, 1952, regia di Jacques Becker, rappresenta proprio uno di questi miracoli. Narra la vita amorosa di Amélie Hélie, un personaggio storico, una prostituta realmente esistita nella Parigi splendidamente vivace degli anni posti a cavallo tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento (la Parigi, *Ville Lumiere*, che fu di Auguste Renoir, di Guy de Maupassant, della Torre Eiffel e dei fratelli Lumiére). Amelie era detta appunto "Casque d'Or" a causa del biondo, affascinante colore dei suoi capelli. Nata a Orleans nel 1878, morì a Bagnolet – nella banlieue parigina - nel 1933. A Parigi, ove si trasferì presto con i suoi genitori, visse nel quartiere di Belleville, dove nacque e visse anche Edith Piaf. Amelie cominciò a mietere amanti fin dalla sua prima adolescenza: divenne celebre il suo *ménage a trois* con due rappresentanti due capibanda (Leca e Manda) della malavita del suo tempo. Per conquistarla, essi scatenarono violenze, duelli, scontri con il coltello e le armi da fuoco. La banda, un tempo potente, si divise, lasciando dietro di sé una scia di sangue. Amelie, di conseguenza, abbandonò i vicoli malfamati e si reinventò nel mondo del teatro di varietà, dove la propria sensualità e il proprio carisma le permisero di conquistare il pubblico popolare. Diventò, così, una figura ambita nei salotti mondani, ove artisti, aristocratici e industriali si contesero la sua attenzione con gioielli e denaro.

La sua morte - probabilmente per sifilide - suggellò infine la leggenda di Casque d'Or, una donna nata e morta nella disgrazia e nella miseria, simbolo eterno di una Paris Maudit, dove amore e crimine si intrecciavano in una danza di passione e distruzione. Il film di Becker non rispetta completamente le vicende biografiche della ragazza: le pone sotto il segno, passionale ma benevolo dell'amore duraturo, quello che parla di destino, di tragedia, di eternità. Insomma, Becker prese una malavitosa vicenda d'intrallazzi erotici e ne fece un "Romeo e Giulietta" del primo Novecento.

Il film: una ricostruzione della Parigi negli anni precedenti la Grande Guerra

Commentando il senso tragico dell'opera di Becker, ha scritto Jacques Lourcelles nel suo *Dictionaire du Cinema. Les films*: "Gli eroi del film sono vittime della propria condizione sociale così come del loro destino personale. Essi vivono in un mondo crudele di cui Becker ha donato agli spettatori una descrizione sobria, priva di qualunque caduta nella trivialità e nel pittoresco... Il lato tragico della loro vicenda emerge da una ricostruzione precisa e accattivante, una ricostruzione vivente, di un'epoca storica e di un ambiente sociale". Ha aggiunto Goffredo Fofi – il quale era, prima della sua morte avvenuta lo scorso luglio, uno dei più colti e irriverenti fra i cinefili italiani - "*Casquè d'or* è soprattutto uno splendido affresco di fine Ottocento, in cui si respira un'atmosfera simile a quella della coeva letteratura francese". La storia narrata non sarebbe più la stessa se fosse trasposta ai nostri giorni, poiché il *quid* del film è proprio il fatto di mettere in scena un certo secolo, una certa ambientazione, determinati ceti sociali – il proletario Manda (interpretato da un ottimo Serge Reggiani), i borghesi che amano visitare anche i luoghi malfamati, gli eleganti criminali guidati da Leca. Complice una scenografia che va a scovare i luoghi più adatti all'epoca e ricostruisce con cura certosina gli interni, insieme alla meravigliosa fotografia in bianco e nero (che pare "colorata" con le tinte dei pittori impressionisti) il capolavoro di Becker trasporta gli spettatori proprio in quei luoghi e in quel tempo. Fra stradine pittoresche di periferia, locali malfamati che odorano di assenzio, costumi d'epoca, balli, carrozze a cavallo e ritrovi amorosi in riva al fiume, si svolgono le vicende di questi protagonisti *borderline*, tutti destinati inevitabilmente alla tragedia. Il film, alla sua uscita in sala, lasciò la maggior parte del pubblico (ma anche della critica: non piacque neppure ai baziniani *Cahiers du Cinema*!) poco soddisfatta.

L'opera fu giudicata lenta e colma di tempi morti e soltanto negli anni successivi rivelò, così come seppero fare - pur essi usciti nei primi anni Cinquanta del 900 - *La carrosse d'or* di Jean Renoir e Il *piacere* di Max Ophuls, il loro vero volto di capolavori assoluti del cinema francese.

Il cineasta francese più francese di tutti: Jacques Becker

Sono francese: lavoro in Francia per un pubblico francese

Jacques Becker, nato e vissuto a Parigi dal 1906 al 1960, iniziò la propria carriera nel cinema quale assistente del grande Jean Renoir, da cui apprese la tecnica e la poetica. Imparò dal Maestro – prima di darsi a sua volta, durante l'occupazione nazista della Francia, alla regia - il gusto per la libertà della recitazione, l'amore per gli attori, la minuzia e la precisione del mestiere. Realizzò, da regista, tredici film: tutti di qualità, alcuni (con in testa, appunto, *Casco d'oro*) veri capolavori. Innamorato del jazz e del cinema americano (e amico di King Vidor, Howard Hawks, Henry Hathaway), si mantenne fedele – nello scegliere soggetti e ambienti, trame letterarie e attori - delle atmosfere tipiche della cultura francese del Novecento. Un tradizionalista? Sì, ma capace di suscitare l'attenzione e l'approvazione delle nuove generazioni (quelle della *Nouvelle Vague*) del cinema francese. François Truffaut, per esempio, lo ritraeva come "inquieto, angosciato, elegante, lirico, inglese, nervoso, tormentato". Attivo nella Resistenza, fu convinto difensore,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

contro ogni accademia, dei "nuovi" cineasti quali Robert Bresson, Max Ophuls, Jean Pierre Melville. Becker difendeva il cinema d'autore, il diritto del regista di essere padrone del suo film. Fra le sue opere più riuscite, restano indimenticabili - nel loro geniale contaminare Noir e Melodramma - Goupi *Mains Rouge (1943)*, *Le sedicenni (1949)*, *Casque d'Or (1952)*, *Grisbi (1953)*, *Montparnasse 19 (1958*; alla realizzazione del film, bellissimo, fu designato direttamente da Max Ophuls che doveva girarlo prima di ammalarsi e morire*)*, *Il buco (1960)*. Su *Casco d'oro*, ha scritto, nella sua tesi di dottorato presso l'Università di Bologna, Morena de Bortoli: "Ogni inquadratura sembra emergere da una foto dell'epoca: la plasticità dei corpi e i numerosi primi piani dei protagonisti ricordano i volti ritratti nei quadri degli impressionisti. Come gli impressionisti imprimevano sulla tela uomini e donne attraverso pennellate capaci di rendere la freschezza e la verità dei tratti, così Becker, con la sua messa in scena, incide sulla pellicola l'atmosfera e l'autenticità di quel tempo. Si nota come in questo film la necessità di costruire un affresco fedele alla realtà si incroci, si mescoli, si avvinghi, con il desiderio di creare personaggi in grado di oltrepassare il presente della narrazione. La costruzione dell'intreccio mescola l'ordinarietà dell'esistenza umana con le decisioni del destino che, come un regista, muove i fili della vita dei personaggi. Un destino che si manifesta attraverso la figura, ormai immortale, di Casco d'oro: ella incarna la seduzione, la Bellezza che, attraendo gli uomini a sé, li conduce inconsapevolmente verso la morte. Attraverso la bellezza tragica del suo volto, valorizzata dai primissimi piani, si scorge la forza ammaliatrice del destino. Nel film il desiderio annulla le coordinate temporali, creando un acceso contrasto tra il determinato e l'infinito, tra il provvisorio e l'eterno".

Simone Signoret: la Francia fattasi cinema

Figlia di un ufficiale francese di origine ebraica, durante l'occupazione tedesca la sua famiglia conobbe gravi difficoltà economiche. Simone fece allora diversi mestieri: per esempio, la dattilografa e la comparsa nel cinema, mentre studiava arte drammatica. Dopo varie partecipazioni, in ruoli minori, a film diretti da registi prestigiosi come *Les visiteurs du soir* (1942; *L'amore e il diavolo*) di Marcel Carné, incontrò e sposò Yves Allégret, che le offrì, nei suoi film, ruoli ancora più importanti: per esempio, in *Dédée d'Anvers* (1948). I suoi personaggi sono spesso quelli "maudits" di giovani prostitute, di donne fatali, fascinose e sensibili, che divennero il contrassegno caratteristico della sua carriera cinematografica. Esemplari, in tal senso, *La ronde* (1950; *Il piacere e l'amore*) di Max Ophuls e, appunto, *Casque d'or* (1952; *Casco d'oro*) di Jacques Becker, dove è sfolgorante di fascino torbido ma alla fin fine sincero e straziante. Simone frequentava il mondo intellettuale della Rive gauche, portava pantaloni di flanella, maglioni a collo alto e fumava come un turco. Anticonformista, combattiva, devota alla causa della giustizia sociale, conobbe e frequentò Jacques Prévert. Il poeta le presentò un italiano giunto in Francia da bambino, poi diventato uno scaricatore

di porto e infine scoperto e lanciato quale cantante da Edith Piaf. Si chiamava Ivo Livi, poi Yves Montand. Simone se ne innamorò e divorziò da Allegret per unirsi a lui, fondando un sodalizio di coppia che seppe essere, a un tempo, professionale, culturale, politico (entrambi militarono nel Partito Comunista Francese). L'amore tra la Signoret e Montand si dimostrò durevole nonostante un breve periodo in cui l'attore ebbe una relazione con Marilyn Monroe, con la quale stava girando. *Facciamo l'amore*, 1960, di George Cukor. La Signoret commentò, argutamente: "Se Marilyn Monroe è innamorata di mio marito, questo prova che ha buon gusto: ne sono innamorata anch'io". Intanto, ella aveva interpretato, a Londra nel 1958, *Room at the top, La strada dei quartieri alti* di Jack Clayton per il quale ottenne un successo internazionale e divenne una delle attrici più ricercate nel mondo. Fu, per esempio, chiamata a Roma da Antonio Pietrangeli per *Adua e le compagne* (1960). Con Yves Montand interpretarono, poi, i documentari di Chris Marker *Le joli mai* (1963) e *Le fond de l'air est rouge* (1977). Uno degli ultimi film importanti della sua carriera fu *Le vie devant soi* (1977; *La vita davanti a sé*) di Moshe Mizrahi, in cui è una ex prostituta sopravvissuta a un campo di sterminio nazista. Nel 1978 in *L'adolescente* fu diretta, nel ruolo di una madre, da Jeanne Moreau, attrice appartenente alla generazione successiva, ma che ricorda Simone per la forte sensualità e il carisma. A partire dagli anni Sessanta lavorò anche per la televisione. Ha lasciato un libro di memorie, *Le nostalgie n'est plus ce qu'elle était* (1976), e un romanzo, *Adieu Volodia* (1985).

Epilogo. Quando il cinema diventa sublime

La sequenza finale del film di Becker è addirittura, ma sobriamente, sublime. Casco d'Oro, in un'alba livida e fredda, sale in un piccolo appartamento dalle cui finestre si può vedere il cortile interno del carcere ove il suo amante sarà ghigliottinato. Ella potrà così assistere di persona al momento culminante della sua esistenza e del suo amore. Si tratta di un ricordo straziante che porterà con sé, per sempre. Scrive Morena de Bortoli: "E' nel corso dell'ultima sequenza a essere sancita la divisione tra vita e morte, tra luce e tenebra: per la prima volta il viso della donna è avvolto dall'oscurità, a determinare la vittoria della morte sull'esistenza umana. Ma il cinema è finzione, e basta il flash-back finale, che ci riporta al primo ballo tra i due amanti avvolti da una luce radiosa, a sottolineare come a morire può essere solo il corpo, non i sentimenti e l'amore. Così la vita vince sulla morte".

Stefano Beccastrini

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #34

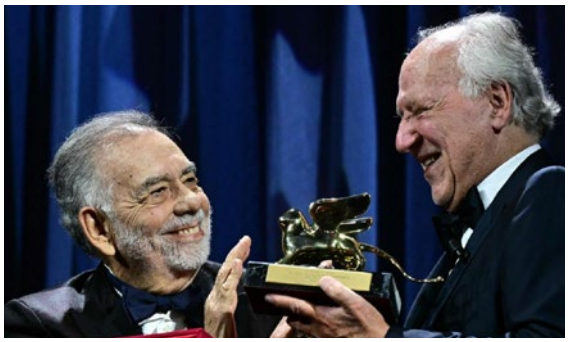
Il personaggio del mese: Werner Herzog

Barbara Taglioni

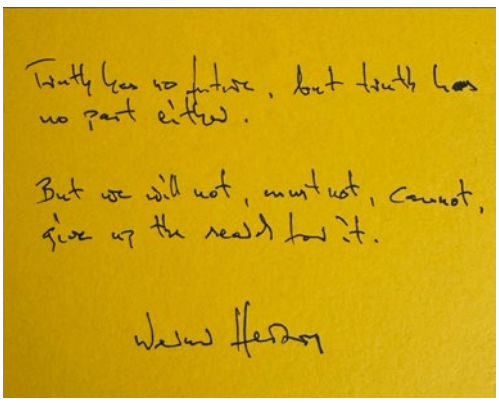
Commosso, emozionato, grato, Werner Herzog ha ritirato qualche settimana fa il Leone d'Oro alla carriera alla 82° Mostra del Cinema di Venezia, un premio che cristallizza ancora una volta la sua incredibile e inimitabile carriera. Regista, sceneggiatore, produttore cinematografico, scrittore, attore e documentarista tedesco, autodidatta dalla sensibilità inquieta e sottile, audace e intuitivo, anticonformista e sperimentatore, la cui vita avventurosa è diventata leggendaria, è descritto come un artista visionario e fatalista, con un profondo legame tra paesaggio interiore e ambiente circostante, caratterizzato da un approccio duro ma romantico verso il desiderio e la ricerca della verità attraverso il cinema. Ha saputo costruire un suo personalissimo stile, sia nella tecnica che nella teoria dell'arte cinematografica, abile nel raffinarla di pellicola in pellicola, in una costante ricerca della perfetta giustapposizione tra il *Cosa* e il *Come* si riprende. Nato a Monaco di Baviera il 5 settembre 1942 con il nome Werner H. Stipetić e cresciuto nel paesino montano di Sachrang nell'assenza di un padre, che abbandonò la famiglia alla fine della Seconda Guerra Mondiale, Herzog vide il suo primo film a 11 anni d'età e a 15 scrisse la sua prima sceneggiatura. Ha dato così il via ad una visione di rara e audace chiarezza verso un cinema diverso ed estraneo a semplici etichettature, un cinema alieno e visionario, fatto di continue sorprese, di una continua ricerca, che rifugge l'ovvio, il *già-visto*, lo scontato, in una tenace e infaticabile ricerca di nuove prospettive, di immagini capaci di elevarsi a metafore dell'esistenza umana, di puro incanto, di intensa emozione alla ricerca di quella *verità estatica* che anima da sempre il suo modo di essere regista. Nella sua accezione più estremista, il suo cinema è stato considerato *sull'orlo della follia*, una versione dark della vita, ma senza troppi toni scuri: l'inquietudine è tutta nella logica o nelle atmosfere inquietanti che riesce a creare. Viene descritto come un artista sognatore e fatalista, con un profondo legame tra paesaggio interiore e ambiente circostante, con un carattere segnato da una certa durezza, ma anche da un senso di solitudine profonda, necessaria per avvicinarsi al *fardello di sogni* che caratterizza la sua opera. Un personaggio dalla personalità ricca di sfaccettature che vogliamo cercare di capire anche attraverso la sua grafia. Il campione a disposizione è composto da poche righe in cui egli scrive: *La verità non ha futuro, ma non ha nemmeno passato. Ma non vogliamo, non dobbiamo, non possiamo rinunciare alla sua ricerca.* Un gesto grafico ordinato in capoversi che genera forme piccole, semplificate, personalizzate, disuguali in più generi e ariose, che sembrano saltellare sul rigo in maniera rapida, inquieta e vivace, con una firma omogenea al testo. I due aspetti che emergono maggiormente ad un primo sguardo sono le funzioni junghiane dell'*Intuizione*, che regala leggerezza e mobilità, regolata dal *Pensiero*, che apporta ordine e metodo. Caratteristiche capaci di generare un mix ottimale tra realismo obiettivo e rigoroso senza disdegnare un'apertura duttile verso l'ignoto e il possibile. In Herzog, la razionalità del *Pensiero* sembra perdere la sua tendenza alla rigidità inflessibile proprio grazie alla presenza della spiccata *Intuizione*, che sfuma e bilancia la vaghezza sfuggente della sua potente sensibilità. Sono segni grafici che ci raccontano di un uomo che possiede delle *antenne*, una sorta di *sesto senso* che gli permette di percepire in modo immediato aspetti non visibili, piccoli vaghi indizi che lo spingono ad un'incessante ricerca, ad un'inesauribile susseguirsi di domande, di dubbi e di coraggiose sperimentazioni. Interiormente contraddittorio, non sempre costante, timoroso di sentirsi in qualche modo imprigionato, non esita a proiettarsi in nuovi mondi e in nuove *avventure* (*disuguaglianze in più generi, cenni di rovesciata, movimento vibrante*). Complesso e multiforme, animatamente intelligente e curioso, mai autoritario, convinto delle proprie idee, è un uomo intimamente solo, irrequieto ed emotivo, indulgente soprattutto con se stesso, rapido nelle reazioni, con una serpeggiante apprensione e prudenza, celata da una facciata di apparente spensieratezza, da un'umoristica ironia e a volte addirittura da freddezza e presunzione , che lo aiutano a prendere distanza da ciò che lo angoscia o gli crea eccessiva tensione (*bastoni, puntini a coda di rondine, aste concave a destra, leggermente discendente, tegole, ricombinazioni, uncini*). L'indomabile e inarrestabile Herzog è in grado di immergersi nelle profondità più vere dell'Uomo e della Natura, perché è in grado di amarle, di abbracciarle, di provare per esse uno stupore purissimo senza mai farsene sopraffare. Per questo il suo cinema viene definito *cinema vivente, respirante, pulsante*. Egli stesso dice di fare film come se da questo dipendesse la propria vita, di essere come *un buon soldato* che lotta con tutte le sue forze per ogni singolo centimetro di pellicola.

Barbara Taglioni

Werner Herzog (1942)



Werner Herzog premiato con il Leone d'Oro alla carriera da Francis Ford Coppola alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia durante la cerimonia di apertura dell'82ª edizione



La grafia e la firma di Werner Herzog

Scandalo a Filadelfia (The Philadelphia Story, 1940)

Antonio Falcone

Philadelphia, Stati Uniti d'America, 1940. L'ereditiera Tracy Samantha Lord (Katharine Hepburn), donna dai modi scostanti e altezzosi, due anni dopo aver messo alla porta il marito CK Dexter Haven (Cary Grant), è ormai prossima alle nozze con George Kittredge (John Howard), che con la passata attività di minatore ha messo da parte quanto basta per essere ora a capo di una società. L'imminente matrimonio, la cui cerimonia si svolgerà nella sontuosa dimora dei genitori di Tracy, Seth (John Halliday) e Margaret (Mary Nash), non può che attirare la curiosità della stampa scandalistica locale, rappresentata da Sidney Kidd (Henry Daniell), direttore della rivista *Spy*, il quale incarica lo scrittore Macaulay *Mike* Connor, reporter suo malgrado, e la fotografa Elizabeth *Liz* Imbrie (Ruth Hussey), di confezionare un servizio, ovviamente il più piccante possibile. Per entrare nel santuario della nobiltà potranno contare su un opportuno cavallo di Troia, il redivivo Dexter, corrispondente di *Spy* dal Sud America, il quale li introdurrà a corte in qualità di amici del fratello di Tracy, Junius, che lavora come diplomatico in Argentina. Anche se la donna ne scoprirà presto le intenzioni, sarà comunque costretta ad accettarne la presenza, visto che l'ex marito la renderà edotta di come Kidd sia a conoscenza di numerosi scheletri nell'armadio riguardanti i suoi familiari (la relazione del padre con una ballerina in particolare) e potrebbe pubblicare più di un articolo al riguardo. Adattamento a opera degli sceneggiatori Donald Odgen Stewart e Waldo Salt (non accreditato) dell'omonima opera teatrale scritta da Philip Barry, portata in scena a Broadway nel 1939, *The Philadelphia Story* vede alla regia George Cukor, il quale, con la consueta maestria profusa nel valorizzare le interpretazioni attoriali, mette in scena una pregevole combinazione tra *screwball* e *sophisticated comedy*. Il cineasta teatralizza le eccentricità degli ambienti aristocratici, sfruttando con sagacia le diverse situazioni e combinazioni sentimentali che si verranno a creare lungo l'arco narrativo. Al centro della storia, il personaggio di Tracy, ottimamente reso dalla Hepburn, che già lo portò in teatro.

In apparenza accostabile, tra eterea volubilità ed esibite stravaganze, ad altre figure femminili presenti in commedie dall'impostazione similare, a ben guardare se ne smarca, almeno a parere di chi scrive, nel dar luogo a una sorta di anteprima dei possibili mutamenti nell'ambito sociale e del costume che andranno a concretizzarsi più avanti negli anni, anche se poi il finale andrà a ristabilire un agognato *status quo ante*, il rientro nell' "ordine costituito", sia dal punto di vista della collettività che da quello dell'allora vigente *Codice Hays* (la guida morale da seguire nel produrre un film), dopo averci illuso che qualcosa al riguardo potesse cambiare. Come fa infatti notare Franco La Polla in *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood* (Editrice Il Castoro, 2004), *"Scandalo a Filadelfia è una girandola di possibili combinazioni sentimentali: il giornalista, l'ex marito, il nuovo fidanzato. Questa ideale promiscuità, che nemmeno un autore audace come Lubitsch osò mettere in scena con tale quoziente, è già un segno di diversità rispetto agli anni Trenta"*. I dialoghi brillanti e le situazioni che si vengono a mano a mano a creare evidenziano quanto l'incontro - scontro di Tracy con ognuno dei protagonisti maschili possa rivelarsi congrua cartina di tornasole nella rivelazione della sua vera natura e dei suoi veri sentimenti, in sentore comunque di reciprocità. Ecco allora il confronto con la figura paterna, le cui considerazioni sul carattere e gli atteggiamenti della figlia coincidono con quelle di Dexter, reso con naturalezza da Grant nel suo fare ammiccante e sornione, dal non avere *"un cuore comprensivo verso l'umana debolezza"* fino al doversi comportare nei suoi riguardi *"come un sacerdote verso una dea vergine"*, constatazione, tra l'altro, con la quale l'ex coniuge giustifica l'aver propeso a qualche bicchiere di troppo. E proprio l'alcool, nobilitato in forma di *champagne*, tra una sbornia e un tuffo in piscina in compagnia del non più irreprensibile Connor (Stewart in gran spolvero, sublime il passaggio dalla granitica indifferenza alla resa sentimentale), sarà risolutivo per la definitiva "conversione" di Tracy, che nel finale andrà ad assumere una forse definitiva considerazione di sé, scendendo dal piedistallo dell'altera perfezione, saggiando i limiti dell'umana caducità. Dialoghi sferzanti e ironici, esaltati dalla naturalezza profusa dagli interpreti nel far "rimbalzare" le battute tra di loro, una sottile punta di cattiveria nel descrivere gli ambienti altolocati come una cristalliera prossima a incrinarsi se non a frantumarsi definitivamente, ma comunque sempre prossima a una ricomposizione consona al proprio status, rendono *The Philadelphia Story* una delle migliori commedie americane della Hollywood "del tempo che fu", pienamente godibile ancora oggi. Ottenne sei candidature agli *Oscar*, *Miglior Regia*, George Cukor; *Miglior Attrice Protagonista*, Katharine Hepburn; Miglior *Attrice non Protagonista*, Ruth Hussey, *Miglior Sceneggiatura non Originale*, Donald Odgen Stewart; *Miglior Attore Protagonista*, James Stewart, conseguendo la statuetta per le ultime due categorie. Nel 1956 dal citato soggetto venne tratta una commedia musicale, *High Society*, regia di Charles Walters, nel complesso gradevole, anche se ricordata soprattutto per essere stata l'ultima interpretazione di Grace Kelly, nei panni di Tracy (Dexter era interpretato da Bing Crosby e Connor da Frank Sinatra), prima di convolare a nozze col principe Ranieri di Monaco.

Antonio Falcone

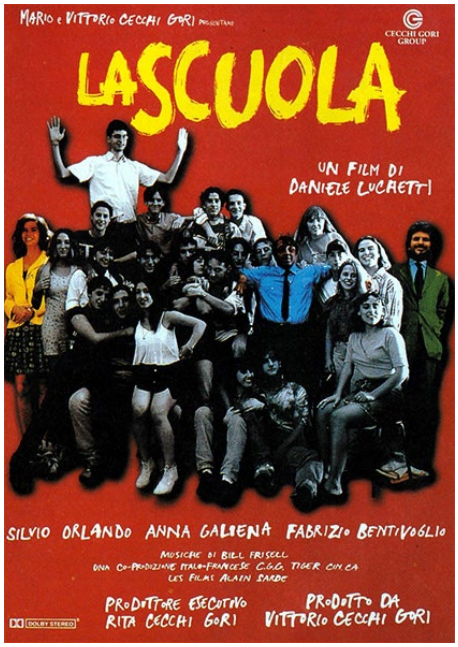
La scuola (1995) di Daniele Lucchetti

Esser disattenti non è mai una buona cosa

Demetrio Nunnari

Anche quest'anno l'*orario* tocca alla Majello (Anna Galiena), ed è un tormento. Chi al mattino presto è già in piedi e operativo, e chi viene da lontano e vuol prendersela comoda. Chi non ha mai chiesto il sabato e adesso lo pretende, e chi l'orario quasi non lo vuole: preda di mille fobie, la Lugo (Enrica Maria Modugno) va nel panico all'idea di entrare in classe. L'istituto è fatiscente – crollerà il soffitto della biblioteca -, ma il sapere è un diritto primario, e la grande macchina non può non proseguire. E fra incombenze belle e uggiose ci si ritrova, tra capo e collo, all'ultimo giorno di scuola. Il tempo è volato, e la scena è il *déjà-vu* di sempre. Il povero Vivaldi (Silvio Orlando) di italiano e storia – ma non soltanto lui - ha un nugolo di alunni tutti ancora da sentire. Fra questi, l'irredento Cardini, tristemente noto ai più come "la mosca", che però s'è dileguato. Vivaldi fa pure il giro della questua: c'è il regalo alla stimata collega Serino (Anita Laurenzi). La "stronza" va in pensione. Ma, assieme alle quote, gira una voce. Anna Rita Majello ha un amante fra i colleghi. Ha smesso gli occhialoni, i capelli non sembrano più un mocio e quando ride è bella come il sole. La tresca ha avuto forse inizio a Verona, in gita, e pare che il suo "lui" sia il professor Sperone (Fabrizio Bentivoglio), torvo, cinico e belloccio. Sperone è anaffettivo con chiunque, e lo è in maniera odiosa col bulletto Coffaro che tiene in smacco solo con lo sguardo. Intanto, assente la Serino forse per la prima volta, si provvede a organizzare, pur senza di lei, una festicciola di commiato. E poi, lesti allo scrutinio che si terrà in palestra. E anche qui è la solita parata. Vivaldi invoca i più saldi principi psicopedagogici e, spalleggiato dal preside (Mario Prosperi) che non vuole noie, cerca di promuovere anche i sassi. In disaccordo è il subdolo Sperone, incattivito dalla brama (poi disattesa) di un incarico importante in alto loco. Taglia corto il collega Mortillaro (Roberto Nobile); c'è chi nasce per studiare e chi per dissodar la terra. Divergenza di vedute pure su Astariti: "nato" primo della classe, è il segno di come la scuola italiana funzioni dove non serve. Di là, una telefonata – l'ottava in un anno – annuncia la presenza di una bomba in istituto, mentre dalla biblioteca salta fuori una scarpa della Serino. Che sia sepolta sotto i laterizi? Quando si riprende, Vivaldi porta a casa promozioni per tutti, tranne Cardini. Ma la sua "mosca" – così kafkiana - è davvero eccezionale. Crisi di nervi, intanto, per l'impassibile Sperone e la professoressa Ostia (Gea Martire). Nel pomeriggio, poi, si fa luce sul mistero. La Serino è viva: s'era cambiata le scarpe in biblioteca in vista delle nozze del nipote. Peccato fosse giorno di scrutini. E la Majello, col suo orario fatto apposta per passare il più del tempo con Vivaldi lo sbadato. È andata male. E Cardini, rimasto solo in istituto, si produce nell'interpretazione sua più magistrale. *Bzz-bzzz!* Sin dagli albori del cinema, il filone "scolastico" è sempre stato fecondo. Dalle visioni oniriche e grottesche di *Zéro de conduite* (***Diari di Cineclub*** n. 111) al dolore e alla passione di *Mio figlio professore* (***Diari di Cineclub*** n. 127), dal cinismo de *Il maestro di Vigevano* (***Diari di Cineclub*** n. 120) alla forma idealizzata de *L'attimo fuggente* (***Diari di Cineclub*** n. 89). Ora, fatta salva l'indubbia valentia dei titoli citati, *La scuola* di Lucchetti (tratto da due libri di Domenico Starnone) si inserisce nella parabola del genere decritto con un taglio narrativo tutto suo. Toni grevi e solenni – imperativi, per la materia delicata – fan posto ad accenti alquanto divertiti. E la classe docente è messa alla berlina, coi suoi vizi malcelati e opinabili virtù. Figure per nulla patinate, ma anzi umanamente imperfette, e così vicine a quelle che, fra i banchi, ognuno di noi ha conosciuto. Pur nella sua empatia, Vivaldi ha maniere di macchietta quando si appella al solito "background socioculturale", mentre gli altri vistosamente sbuffano. Difficile a credersi, ma davvero certi docenti provano un piacere quasi carnale nello sciorinare tecnicismi come *successo formativo* o *equipe sociopsicopedagogica*. La parola non è soltanto detta, ma anche delibata con lentezza da gourmet. E poi c'è Mortillaro, oscurantista medievale (e bombarolo). Dappertutto vede servi della gleba, buoni a imbracciar l'aratro, e "beduini" dediti a vita naturale e pastorizia. Anche lui è un personaggio assai popolare nella vita vera, e il suo operato ha ricadute spaventose sulla bontà di qualsiasi percorso educativo. Sperone incarna invece l'essenza dell'insoddisfatto, che giorno dopo giorno vede la propria competenza svilirsi appresso alle fisime di una torma di giovinastri indolenti e – per lui – già segnati dal destino. Dubita di poter mai lasciare in loro un segno (giacché è questo il significato di "insegnare"), e vorrebbe dunque stare altrove, a ricoprire al Ministero una mansione prestigiosa, certo più consona ad uno del suo rango. Guarda i ragazzi dall'alto in basso, e ne fulmina ogni gesto con un solo colpo d'occhio. E a capriccio elargisce insufficienze, nutrendo così la convinzione che un docente sia tanto più professionale quanto più è cattivo. Altro falso mito. La palese inadeguatezza della Lugo, invece, dimostra come ci si possa sbagliar di mestiere senza punto avvedersene. Mesto appello dell'*io* che soffre, l'ansia si cura ascoltandola: ci dice che il nostro posto non è lì, in quei luoghi e fra quella gente. Non sempre il desiderio è figlio del talento. In breve, a tre decadi dall'uscita del dissacrante film di Lucchetti, molte cose son rimaste uguali. E la scuola – ch'è mutata in maniera radicale – conosce ancora una triste fenomenologia di casi umani che ne lede ogni anelito a nuove conquiste e acquisizioni. È sovente teatro di egoismi, come nella scena della stesura dell'orario: ognuno pensa a sé, senza tema di fare uno sgarbo ai colleghi. Fra le aule striscia poi talvolta un odio cordiale, vilmente ammantato di stima. Ne è un segno la commossa cerimonia di saluto alla professoressa Serino, la "bella stronza", per dirla coi versi d'una vecchia canzone. E accade pure che risuoni nei suoi spazi un canto d'amore, ma bisogna non essere distratti per sentirlo.

Demetrio Nunnari



L'India nel Cinema

Valeria Consoli

A differenza del Cinema di altre grandi nazioni asiatiche e soprattutto di quella giapponese, che già all'inizio degli Anni Cinquanta aveva diffuso nel mondo occidentale capolavori come *Rashomon*[1] di Akira Kurosawa, la cinematografia indiana – anche a causa della non facile situazione politica verificatasi nel Paese nel 1947 all'indomani della famosa 'partizione' fra India, Pakistan Occidentale ed Orientale, poi diventato Bangladesh – si fa conoscere soprattutto con la *Trilogia di Apu* del regista Satyajiat Rey[2] e soprattutto con *Aparajito*, conosciuto anche come *L'invitto* (1957), tratto dal romanzo di B. Bandappadhi e considerato uno dei capisaldi del cinema indiano. Apu, un ragazzo orfano di padre, da un povero villaggio si è trasferito con la madre a Benares, l'odierna Varanasi, dove tra le mille difficoltà dovute alla scomparsa del marito, quest'ultima cerca di mantenerlo. Abbandonata l'idea di secondare la sua vocazione sacerdotale, il giovane si iscrive all'Università di Calcutta col proposito di diventare medico. Ma proprio mentre sta per raggiungere il suo proposito, gli arriva la notizia che la madre, tornata nel suo villaggio natale, è molto malata. Il ritorno di Apu nel luogo natio si rivela purtroppo inutile dato che la donna è ormai deceduta. Molto apprezzato dalla critica, il film ha vinto il Leone d'oro nell'ambito del Festival di Venezia di quell'anno. Si dovranno in realtà attendere altri due decenni, perché la cinematografia occidentale e statunitense in modo particolare realizzi in India e con l'apporto di alcuni attori nativi del Paese il colossal sulla figura di *Ghandi (1982)*, il padre dell'India per la regia di Richard Attenborough ed interpretato dall'attore inglese di origini indiane Ben Kingsley. affiancato da Trevor Howard nel ruolo del giudice inglese Broomfield e di Candice Bergen in quello della celebre fotografa americana Margaret Bourke - White. Il ruolo del Pandit Nehru è affidato a Roshan Seth, che ritroviamo qualche anno più tardi in *Passaggio in India* (1984)[3] di David Lean e che ha recitato, sia pure in ruoli minori, anche in alcuni film prodotti in Inghilterra aventi come sceneggiatore l'anglo pakistano Hanif Kuraishi – *My beautiful laundrette* di Stephen Frears e la serie televisiva *Il Buddha delle periferie*. Victor Banerijee, che in *Passaggio in India* vediamo nel ruolo di uno dei protagonisti, il giovane Dottor Aziz, alcuni anni più tardi recita in una parte sia pur secondaria in *Luna di fiele* (1992) di Roman Polanski ed in svariati film in lingua inglese. Il famoso regista cinematografico e teatrale inglese Peter Brook nel 1989 realizza *il Mahabharata*, tratto dal poema omonimo, sicuramente insieme al Ramayana, il più celebre dell'antica epopea mitologica indiana. Si narra di una sorta di faida tra due famiglie, quella dei Pandava e quella dei Kaurava. Malgrado la filiazione dei Pandava sia composta soltanto da cinque membri e quella dei Kaurava di cento, i primi vinceranno gli avversari con l'aiuto di Krishna, che simboleggia il Dio Visnù. Fra gli interpreti troviamo anche il 'nostro' compianto Vittorio Mezzogiorno.

"Picnic alla spiaggia" - Bhaji on the Beach (1993) di Gurinder Chadha

Un'India fuori dall'India – Tra la fine degli Anni Ottanta e gli inizi degli Anni Novanta comincia a farsi strada un certo numero di film a regia femminile, specie da parte di cineaste nate in India ma naturalizzate e perciò operative soprattutto in Inghilterra e negli Stati Uniti. Uno di questi è il caso di Gurinder Chadha, di nazionalità britannica sia pur nata in Kenia da genitori indiani, specializzata nel trattare nei suoi film casi di Indiani emigrati nel Regno Unito. In uno di questi, *Picnic alla spiaggia* (1993) un gruppo di donne di diversa età decide di trascorrere una giornata a Blackpool, considerata un poco la Rimini inglese. Qui, come in una scatola cinese, tutti sono un po' contro tutti, i nativi anglosassoni sono prevenuti nei confronti degli asiatici di recente immigrazione, gli uomini non rispettano le donne e fra queste le più giovani si schierano contro le più anziane. Il tutto restando però nel *mood* di una gradevole commedia per certi aspetti non molto diversa da alcune opere di Ken Loach.

"Aparajito" - L'invitto (1956) di Satyajit Ray

Similmente negli Stati Uniti, dove risiede, la regista e sceneggiatrice Myra Nair, già nota per la sua opera prima *Salaam Bombay* (1988) gira *Missisippi Masala* (1991), una storia d'amore tra Demetrius Williams, un afroamericano del luogo e Mina, una ragazza di origine indiana nata in Uganda al tempo della dittatura di Idi Amin Dada e costretta ad emigrare con la sua famiglia dal Paese, che ha decretato l'espulsione dal suo territorio degli abitanti di origini asiatiche. Noto al di là della sua tematica profondamente antirazziale per avere come protagonista maschile l'attore Denzel Washington. Gli Anni Novanta – con il formarsi anche in India di una classe media – medio alta, cambiano gioco forza anche alcune delle tematiche, che nei passati decenni avevano costituito l'oggetto prevalente della trattazione. Al posto di un genere di film dal messaggio prevalentemente educativo come poteva essere *L'invitto*, si scoprono adesso gli interni delle abitazioni borghesi, i cui protagonisti praticano l'hockey, lo sport nazionale indiano, posseggono il cellulare e sfoggiano abiti eleganti. Ecco ricomparire Myra Nair con il film Monsoon *Wedding*[4] (2001) . Dalla trama piuttosto complessa, narra di un matrimonio i cui sposi, entrambi di estrazione alto borghese, invitano tutti i membri della loro rispettiva famiglia, compresi quelli provenienti da altre nazioni in cui si sono stabiliti. Le piogge monsoniche iniziano giusto quando i due si uniscono in queste nozze sontuose ed accompagnate da una pregevole colonna sonora. La musica e le danze tipiche della tradizione indiana e soprattutto quelle ispirate al Katakhali, originario della località omonima del Bangladesh e basato su una forma espressiva di teatro - danza risalente a circa quattrocento anni fa, è diventata ormai la cifra stilistica di tutta quella produzione della cinematografia indiana dalle tematiche di natura amorosa e che si ispirano essenzialmente alla vasta produzione del mito e della leggenda.

"Monsoon Wedding" - (2001) di Mira Nair

Valeria Consoli

1 - *Ispirato ma non del tutto aderente al Racconto di R.Akutagawa, v. Rashomon ed altri racconti, Einaudi, 2018.*

2 - *da Trilogia di Apu, composta da Il lamento sul sentiero, L'invitto e Il mondo di Apu.*

3 - *Tratto dall'omonimo romanzo di Eduard Morgan Forster, pubblicato nel 1924.*

4 - *Matrimonio indiano.*

Il cinema del Caucaso: Uzbekistan, Kirghizistan, Turkmenistan

Leonardo Dini

Il cinema del Caucaso emerge già ai tempi del secondo novecento come espressione di una storia e di una realtà complesse. Conteso e in bilico tuttora tra mondo turcofono e mondo russo, fra civiltà orientali e mediorientali. Nel Caucaso trovano il loro sviluppo varie cinematografie: quella armena, quella turca appunto, quella georgiana e quella dei paesi direttamente caucasici. La steppa, le montagne, i paesaggi sono un unicum che determina oltre alle caratteristiche storiche dei popoli nativi la relativa cinematografia. Significativa la radice nel cinema sovietico degli anni '20 del '900 comune al cinema dei tre stati caucasici: Kirghizistan, Turkmenistan e Uzbekistan. mentre storia a sé ha il cinema del Kazakhstan. In Turkmenistan il cinema arriva appunto negli anni '20 del secolo scorso, dunque precocemente, tuttavia negli anni recenti: dall'indipendenza dall'URSS in poi, il cinema nativo ha avuto uno stallo produttivo. Dopo il primo documentario che risale al 1925, grazie all'interazione col cimema russo, mediante degli operatori tecnici cinematografici di Leningrado, dopo la nascita della Kinofabrika, poi, dal 1939, Turkenfilm studio, ora Alty Karliev Studio, creata a Ashgabat, la capitale turkmena, nel 1926, il primo lungometraggio, non a carattere di cinegiornale, è stato nel 1929 *Beloe zeloto*, *Oro bianco*, di Alexander Vladychuk. Il primo lungometraggio in forma di film *Zemlya Zahzdet, La terra ha sete*, è del 1930. *I'll be back* di Alexander Ledashchev, del 1936, è stato il primo film sonoro, dal dramma teatrale *Batrak*. Nel 1940 fu realizzato *Dursun* di Evgeny Ivanov Barkov, autore protagonista dello sviluppo del cinema turkmeno: il film, innovativo per l'epoca, dato il suo contesto di analisi di antropologia sociale, descriveva la cultura tradizionale e le classi sociali antiche turkmene e l'emancipazione femminile, abbinata alle politiche sociali sovietiche. Protagonista del film nel ruolo di Nury è Alty Karliev, attore e regista drammaturgo, il primo autore noto nativo turkmeno, altra protagonista l'attrice ucraina di Kiev Nina Alisova; il film che ebbe un cast quasi interamente di attori turkmeni non professionisti, è anche un esempio, ante litteram, di sinergia fra le culture russa, ucraina, turkmena. Karliev realizza nel film la sua migliore interpretazione. Addirittura, dal 1941 al 1945 lo Studio Cinematografica di Kiev, per gli eventi bellici dell'epoca, si trasferì, provvisoriamente, in Turkmenistan, episodio storico poco noto in occidente, creando una sinergia che migliorò la qualità del cinema locale, con numerosi registi ucraini attivi in Turkmenistan: era l'epoca, 1941, del film *Il procuratore*, di Ivakov, lo stesso autore che realizzava nel 1948 La *sposa lontana*. Il grave terremoto a Ashgabat del 1948 costituì una cesura nella storia del cinema nativo: emerse allora l'opera di Rafail Perelshtein. Nel 1957 fu girato il primo film a colori coprodotto da Alty Karliev e Ivanov Barkov: *Missione Straordinaria*, seguito da *Ayna* opera del 1960. Dopo il primo sostegno del governo locale al cinema nel 1961, si ebbe quasi una nouvelle vague nativa, con Khodzhakuli Hojaguly Narliyev e Mukhamed Solunkanov e molti altri nuovi filmakers. Tra i primi frutti della Glasnost filmica kruscioviana fu *The competition*, *Contest*, dal romanzo di Nurmurat Saryhanow, Şükür Bagşy, del 1963, film noto internazionalmente, realizzato da Bulat Mansurov con Narliyev. Invece *Nevetska*, di Narliyev fu poi forse il più importante film internazionalmente noto turkmeno, nel 1972, protagonista del film fu l'attrice turkmena Maya Gozel Aimedova. L'opera narra l'emancipazione delle donne sovietiche. Storicamente proprio Mansurov ha creato il cinema poetico turkmeno, considerato un mood centrale del cinema caucasico. Del 1965 è il film *Il passo decisivo*, di Karliev, film culto e in seguito, nel 1968 realizzò Maghtimguly, la biografia filmica di Maktimguly Piragy, filosofo sufi turkmeno e poeta in lingua Turki Chagatai, del 1700. Negli anni '70 si affermò poi lo stile di Narliyev, quasi uno stile neo-femminista, Su sceneggiatura della Aimedova, nel 1980 quindi Narliyev realizzò *L'albero di Jamal* e nel 1984 *Fragi*, una sua biografia del filosofo Piragy e nel 1989 *Halyma*. Nel 1990 *Mankurt*. Dopo l'indipendenza il cinema nativo è tramontato. Del 1999 è l'opera *Legend* di Kerim Annanov. La produzione cinematografica riprese vigore solo dopo il 2010, Tra i film recenti *Nejep* Oglqn, del 2019 e Çapar del 2022.

"Çapar" (2022) di Wepa Isangulyyew

L'Uzbekistan ha invece un cinema che nasce nel 1924, con gli studi cinematografici a Bukhara, i Bukhkino. Dopo *Prima dell'alba*, del 1933, di Suleiman Khodjaev Il primo film sonoro fu *Il giuramento*, del 1937, di Aleksandr Ulos'stev Garf. I film erano girati in russo o in uzbeko. Nabi Ganiev è stato il primo regista a usare essenzialmente attori nativi. Lo studio Uzbekhfilm fu fondato nel 1925, mentre invece, storicamente, a Taskent si sviluppa la scuola nazionale del cinema. Nel 1958 si realizzò il film commedia musicale *Maftuningman*, nel 1960.*Mahallada Duv Duv Gap*, ambientato in un quartiere tipico mahallada, nel 1977 *Shum Bola*, dal romanzo di G'Afur G'ulom, opera di Damir Salimov, film d'avventura. Tra i film uzbeki recenti si segnalano *Scorpion*, di Muhlisa Azizova, del 2018, con Kharim Mirhadiyev, *Faridaning Ikki Ming Q'o* Shig'i, 2000 *Songs of Farida*, di Yalkin Tuychiev, ambientato nell'Uzbekistan della guerra civile del 1920. Film particolarmente interessante e che utilizza la tecnica del piano sequenza, è un affresco del paese rurale in evoluzione dal patriarcato al mondo nuovo. Inoltre, *Issiq No'n*, *Hot bread*, con Munavvara Abdullayeva, di Umid Khamdamov, fipm che è stato nel 2018 il primo film uzbeko candidato agli Oscar. Tra i registi contemporanei uzbeki maggiori si distingue Ali Hamroyev alias Khamraev che si è trasferito in Italia nel 1988, autore nel 1964 di *Yor Yor* e recentemente de *Il profumo del melone a Samarcanda*, del 2022, con la nusica di Sevara Nazarkhan. Il film propone un modello di convivenza multietnica a Samarcanda nel mahalla. Altro personaggio di spicco odierno è la regista Kamara Kamalova, considerata la maggiore del Caucaso asiatico, autrice di *Kim deya seni*, *La strada verso il nulla*, nel 2022. Soltanto nel 2021 è stato ricreato il Festival Internazionale del Cinema di Taskent, peraltro successore del Festival internazionale del Cinema di Asia, Africa e America Latina ed è nato il Centro per lo Sviluppo della Cinematografia dell'Uzbekistan diretto dal 2023 da Furkat Usmanov. Tra i film recenti si segnala *Abdulla Oropov*, film biografico del 2023 sul poeta uzbeko, e *Kazbek* del 2023,

In Kirghizistan invece il cinema origina nel '900 con il Kirghizfiln, centro cinematografico creato nel 1941 e con sede a Bishkek che produce film in russo e in kirghiso, ma ha un cinema decisamente giovane che ha visto, ad esempio, nascere film come *Beshkempir*, nel 1998, diretto da Aktan Abdykalykov, opera del primo movimento e momento di cinema indipendente del paese, dopo l'indipendenza dall'Unione Sovietica. Tale film ha vinto il Pardo d'argento a Locarno, nel 1998. Ha la particolarità di avere nella colonna sonora suoni della natura e di alternare sequenze in bianco e nero con altre a colori ed è stato girato a Bar Boulak. Del 2005 il film *Saratan*, di Abdyshaparov, del 2008 è *Unknown Route* di Temirbek Birnazarov e *Bridge* di Tina Ibragimov. Pochi complessivamente i film finora prodotti dal Kirghizistan. Tra i registi kirghizi si segnalano Izya Gershtein, Gennadi Bazarov, Janish Kulmambetov, autore di *Khimgiz e Bubusara* nel 2008 e di Sagyndyk, nel 2021, Tolomush Okeyev, vincitore dell'Orso d'Argento a Berlino nel 1984, come regista di *Aktin Ibirstin Tukumu*, *Il discendente del leopardo delle nevi*, film tratto da una leggenda antica dei kieghizi, dello stesso autore sono anche *Krasnoe Yabloko*, *La mela rossa*, del 1975, singolare opera sugli intellettuali kirghizi e *Gengis Khan*, film storico del 1992, fra i registi kirghizi si distingue anche Bolotbek Shamshiyev

Leonardo Dini

In archivio per Diari di Cineclub

Lettera da Vienna: l'epilogo rosa non piace agli austriaci

Pia Di Marco

Le ricerche d'archivio, in estate, sono state favorite dalla calma e dalla solitudine che regnava negli archivi romani – e anche nel mio studio, dove custodisco, fra le altre cose, una preziosa raccolta di giornali a partire dagli anni Quaranta del Novecento. Proprio in questa collezione, donatami da uno studioso triestino nonché medico, Manlio Villani, ho trovato un "pezzo" di Sergio Romano. Il celebre diplomatico, storico, pubblicista, all'epoca ventunenne (il testo è del 1950) inviava una "lettera da Vienna" al settimanale "La Fiera Letteraria", diretto da Vincenzo Cardarelli e Diego Fabbri. Riconosciamo già la *clarté* dello storico, la nitida capacità di analizzare e di fare connessioni illuminanti, di individuare anche in un argomento come questo che ho trascritto, di teatro e di cinema, la trama sottostante della politica. Quante volte, in anni recenti, l'ambasciatore Romano, intervistato dai conduttori di Radio3 Mondo, esponeva con tono garbato e asciutto, disegni politici internazionali inesplicabili rendendone accessibile la sostanza agli ascoltatori, ai non addetti ai lavori, alla gente comune.

Pia Di Marco

Sergio Romano, Lettera da Vienna: l'epilogo rosa non piace agli austriaci

In "La fiera letteraria", settimanale delle lettere, delle arti e delle scienze diretto da Vincenzo Cardarelli, anno V – n. 18 - Roma, 30 aprile 1950

Sergio Romano (1929), diplomatico, storico, giornalista e politologo italiano

Il Processo (1948) di Georg Wilhelm Pabst

Né i film in cantiere né le commedie rappresentate - come quelle di Miller e Irwin Shaw - rispondono alle imposizioni di un forzato ottimismo.

La produzione cinematografica austriaca si dibatte in molte difficoltà economiche. I migliori registi e i migliori attori viennesi non sono in patria. Quelli che tuttora abitano a Vienna cercano contratti a Berlino, organizzano tournées in Germania o vengono in Italia, come fece Pabst l'anno scorso. Così la stella dei film austriaci è Elfie Mayerhojer, una piccola attrice bionda che due mesi fa partì per Parigi e ritornò a Vienna dopo tre o quattro repliche di un'operetta che i parigini fischiarono. Oppure Marika Roekk che ha terminato di girare negli "studios" di Resenhuegel *Das Kind der Donau*. Quasi tutti i film che escono normalmente, in media di due al mese, sono girati a buon mercato e in fretta. Hanno in partenza una distribuzione limitata, non possono costare più di una certa cifra e il lettore sa che solo i grandi registi riescono a fare buoni film in economia. Qualche film andò male per altre ragioni. Molti viennesi si rifiutarono di vedere *Il Processo* di Pabst perché sapevano che era un film a tesi contro l'antisemitismo. L'ultimo successo di Vienna fu *Wiener Maedeln* di Willi Forst, nella parte di un compositore di "walzer", ha il cappello piumato di un famoso reggimento, il Deutschmeister, o il caschetto bianco degli ufficiali del Kaiserzeit. Si ha un bel ridere di queste debolezze a distanza di un mese, ma la "première" fu quasi commovente. Quando la banda del reggimento scese per le vie suonando una marcia militare più dolce d'una canzone di collegio, il pubblico si mise ad applaudire: e applaudì, applaudì per cinque minuti, senza tirare il fiato. Purtroppo, il bilancio dei film austriaci si ferma qui. Non mi resterebbe che mettere punto e basta. Ma al lettore potrà forse interessare qualche cosa dei film tedeschi che giungono a Vienna con una certa regolarità. V'è, per esempio, una compagnia cinematografica, la "Defa", che lavora nel settore orientale di Berlino. I film sono quasi tutti di ispirazione comunista. Uno dei primi venne presentato anche a Venezia, due anni fa, e fu *Moerdern sind unter uns* di Wolfgang Staudte. Lo stesso Staudte diresse di recente *Rotation*.

"Wiener Mädeln" - Ragazze viennes (1945) di Willi Forst

L'ultimo film della "Defa" è *Unser taeglich Brot, Il nostro pane quotidiano*. È la storia di una famiglia di Berlino nel 1946. Il padre è un uomo di vecchio stampo, legato alle sue vecchie abitudini, contrario alle innovazioni. Dei figli, uno vive passivamente di mercato nero, due lavorano a ricostruire una fabbrica distrutta con una cooperativa di operai, una ragazza vive con gli americani e la madre soffre della sua famiglia che si va sgretolando senza speranza. Per quanto abbia qua e là un fine schiettamente propagandistico, il film ha momenti vigorosi. Ricorda, nelle sue

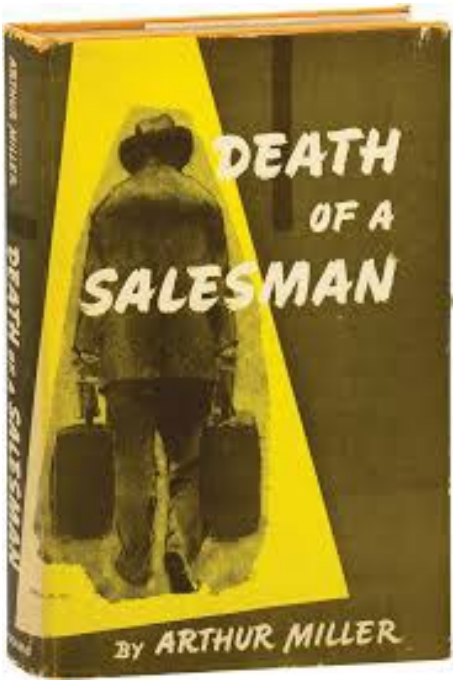
segue a pag. successiva

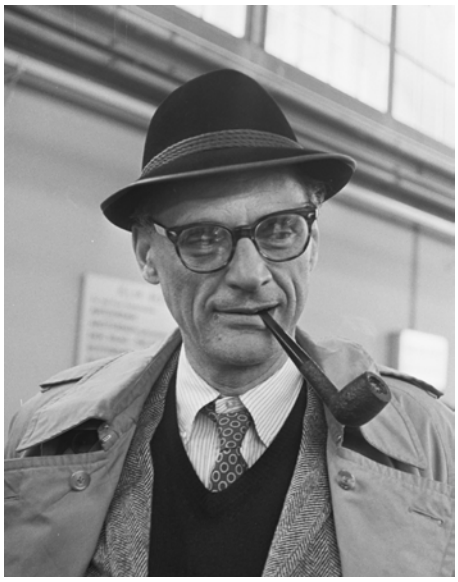
segue da pag. precedente

parti più belle, i *Piccoli borghesi* di Gor'kij, dove pure una famiglia reagiva ai tempi nuovi sgretolandosi. Purtroppo, alla fine, tutto diventa quasi per miracolo ottimistico: il figlio cattivo si uccide e nessuno lo piange, la figlia cattiva si assottiglia nelle peggiori "weinhäuser" di Berlino e il padre si ricrede. I russi rimproverano alla nostra cultura d'essere pessimista, ed è probabile che non abbiano torto. Ma succede sovente che gli intellettuali comunisti dell'Europa occidentale ancora conservino parte della loro educazione e, impegnati a fare un film, non sappiano impedirsi dal veder nero per almeno tre quarti: così che il rosa delle ultime sequenze sembra appiccicato.

Proprio negli stessi giorni venne a Vienna Wolfgang Langhoff, direttore del teatro di Stato della Repubblica democratica tedesca (Germania orientale). Langhoff è un uomo di straordinaria intelligenza. Ha occhi vivaci, piccoli, un grande naso aquilino e un viso scavato e modellato come quello di Bartolomeo Colleoni. Ha i modi del conferenziere liberale. Parla e si accorge una possibile obiezione un minuto prima che l'oppositore abbia sia pure il tempo di formularla nella sua mente. Introduce l'obiezione nel discorso con naturalezza e con un po' di malignità. A questo punto la risposta che lui vorrà dare all'obiezione ha un'importanza relativa. Gli oppositori sono sconcertati e metà della partita è vinta. Così andò avanti per quasi due ore vincendo mezze partite con il naso che gli sorrideva di soddisfazione. Parlò di come il teatro di Stato ha scelto il suo repertorio e di come il pubblico, raccolto in una grande associazione, assicuri praticamente una lunga serie di esauriti. Il pubblico, a parte alcuni giornalisti che prendevano note facendo mostra della più assoluta indifferenza, era composto dell'"intellighentsia" comunista viennese. Quando Langhoff accennò a un confronto fra la vita culturale di Berlino e quella di Vienna, qualcuno rise. "Come si può confrontare – volevano dire polemicamente – una metropoli democratica con la capitale di una piccola colonia americana?". In realtà il sentimento era meno politico di quanto possa sembrare a prima vista. E' nata in questi ultimi due anni a Vienna una grande ammirazione per la Germania. Può essere Germania orientale oppure occidentale, a seconda delle opinioni politiche personali. La conferenza stampa di Langhoff, detto per inciso, era più di un "compte-rendu" sulla vita culturale di Berlino-est. Langhoff era stato invitato a Vienna dalla redazione di "Tagebuch", quindicinale letterario comunista di Vienna. E proprio nei giorni del suo arrivo, il "Times" aveva introdotto, in un breve articolo, molto ufficiosamente l'idea di una "Anschluss" fra la Germania e l'Austria. Poiché Langhoff simboleggiava in quella circostanza la Germania orientale, Ernst Fischer, uno dei leaders del Partito comunista austriaco, prese l'occasione per parlare, nel presentare Langhoff, del punto di vista comunista sull' "Anschluss": negativo, naturalmente.

Il lettore non creda a occhi chiusi che la vita intellettuale dell'Austria versi in condizioni disperate. In queste due ultime settimane due nuove commedie americane sono andate in scena: *Death of a salesman*, *Morte di un commesso viaggiatore*, di Arthur Miller, e *Gentle People*, *Brava Gente*, di Irwin Shaw. Vienna e Londra sono le prime città europee che rappresentano la commedia di Miller premiata a Broadway l'anno scorso dai critici americani. Vi si racconta la storia di un uomo anziano che ha passato metà della sua vita esercitando il suo impiego di piccolo piazzista, avanti e indietro per l'America, con la speranza di una fortuna che può giungergli da un momento all'altro, perché il paese è generoso con gli uomini di grande volontà. Ma dopo trent'anni di lavoro il povero commesso viaggiatore si trova senza stipendio, ridotto a vivere di provvigioni e dell'aiuto di un amico, odiato dai figli perché non ha il diritto di rimanere mediocre. Negli ultimi giorni della sua vita, prima di affrontare il suicidio, il commesso viaggiatore si dibatte ancora fra momenti di scoraggiamento e di grandi speranze. E' l'esempio di un uomo elettrizzato dalla società in cui ha vissuto. Non si sa a chi dar colpa: a lui che ha sperato troppo o alla società che gli ha troppo promesso. Nell'ultima parte, che l'autore ha chiamato "Requiem", la moglie, i due figli e l'amico migliore escono di casa in fila. La moglie depone un mazzo di fiori sulla tomba, nessuno piange. *Death of a salesman* è la migliore commedia straniera dell'anno. Fu messa in scena da Ernst Lothar, un regista austriaco che visse a lungo in America.





Arthur Asher Miller (New York, 1915 – Roxbury, 2005), drammaturgo, scrittore, giornalista e sceneggiatore statunitense

Dove purtroppo Vienna rimane piccola città, isolata dal resto del mondo, è in pittura e scultura. Vorrei, per completare questo panorama di una settimana viennese, parlarvi della mostra d'arte, e in realtà non trovo che l'esposizione di Fritz Wotruba. La mostra comprende sette piccole sculture e alcuni disegni. Le opere sono tutte recenti e molto diverse da quelle che lo scultore presentò all'ultima Biennale di Venezia. Piccole figure di donne, d'una plasticità più squadrata e nervosa, che l'autore chiama "aghi". Piccole immagini rigide che ricordano il lavoro di certi artigiani tedeschi. Parte di queste opere saranno molto probabilmente esposte a Venezia.

Testo raccolto da Pia Di Marco

"Unser täglich Brot" - Il nostro padre quotidiano (1949) di Slatan Dudow

Halloween a suon di libri e leggende

Maria Rosaria Perilli

Tra i tanti influssi culturali e sociali provenienti dagli Stati Uniti, Halloween è tra le più importanti, e nonostante ci sia ancora chi si lamenta dell'invasione "straniera" di questa ricorrenza che quasi andrebbe a sostituire il nostro carnevale, a partire dai primi anni Novanta la diffusione dei festeggiamenti per Halloween si è via via più espansa, uscendo a volte dagli aspetti classici, tipo la serata danzante, per arrivare all'organizzazione di casalinghe "serate dell'orrore" dove spesso sono proprio i libri a fornire la chiave. Ma prima di parlarne bisogna conoscere alcuni aspetti di questa solennità, quali il come e dove è nata e come sia riuscita a prendere tanto piede. La prima attestazione su carta, "Halhalon", risale al 1556 e si tratta di un termine di origine scozzese, ma in realtà le celebrazioni di Halloween hanno origini molto antiche e pagane, risalenti alla civiltà celtica. Gli antichi Celti, che abitavano in Gran Bretagna, Irlanda e Francia, seguivano il calendario da loro in uso circa 2000 anni fa e festeggiavano l'inizio del nuovo anno il 1° novembre, segnando la fine della "stagione calda" e l'inizio di quella delle "tenebre e del freddo". La notte tra il 31 ottobre e il 1° novembre era chiamata "Samhain" e rappresentava il momento più importante dell'anno druidico. Durante Samhain, si credeva che le barriere tra il mondo terreno e quello dei defunti fossero temporaneamente abbattute, permettendo agli spiriti di mescolarsi con i vivi. La metà più buia dell'anno era accolta con timore, e l'inizio del regno del Dio delle Tenebre celebrato con rispetto e paura. Verso la metà del XIX secolo, cioè proprio quando la Chiesa cattolica istituì la festa di Ognissanti per il 1° novembre, l'Irlanda fu colpita da una terribile carestia, nota come la Grande Carestia Irlandese (ricordata ancora oggi con sentita partecipazione), e durante questo periodo furono in molti a lasciare l'isola per sfuggire alla povertà e cercare fortuna negli Stati Uniti, dove crearono una forte comunità. All'interno della comunità venivano mantenute vive le tradizioni e i costumi della patria, tra cui la celebrazione di Halloween il 31 ottobre, e col tempo l'usanza si diffuse tra la popolazione americana diventando quasi una festa nazionale, giunta fino a noi grazie al cinema e alla televisione, dove abbiamo visto la famosa zucca intagliata e i bambini mascherati che bussano alle porte chiedendo: «Dolcetto o scherzetto?». Naturalmente una ricorrenza così legata alla "paura" non poteva non ispirare gli artisti della penna, e così dall'800 c'è stato il fiorire di opere letterarie gotiche e horror di grande successo, anche se le citazioni di Halloween e delle pratiche a esso collegate sono ben precedenti. Fu infatti Shakespeare il primo a portarlo in letteratura nel 1603 con la commedia *Measure for Measure* e in *The Two Gentlemen of Verona*, del 1593, laddove uno dei personaggi, Speed, accusa il suo maestro di "lagnarsi come un mendicante a Hallowmas" facendo riferimento alla pratica medievale dell'elemosina, quando a Ognissanti i poveri andavano di uscio in uscio e ricevevano cibo in cambio di preghiere per i morti il 2 novembre, giorno della commemorazione dei defunti. Successivamente il poeta scozzese John Mayne scrisse un poema su Halloween, *What fearfu' pranks ensue!*, che apparve nel 1780 sul "Ruddimans Weekly Magazine", pubblicato da Walter Ruddiman a Edimburgo. Mayne, a sua volta, nel 1785 ispirò Robert Burns nella composizione di *Halloween*. Il simbolo per eccellenza di questa festa è la zucca intagliata con un volto grottesco illuminata dall'interno da una candela e risale alla tradizione di intagliare rape per farne lanterne con cui ricordare le anime del Purgatorio. La rapa era usata ad Halloween in Irlanda e Scozia, ma quando irlandesi e scozzesi emigrarono negli States iniziarono a sostituire la rapa con la zucca, molto più adatta a essere intagliata, che battezzarono col nome di "Jack-o'-Lantern". Una leggenda irlandese narra infatti che una sera un fabbro avaro e ubriacone di nome Jack incontrò il diavolo al pub. A causa del suo stato d'ebbrezza, la sua anima era quasi nelle mani del demonio, ma, astutamente, Jack gli chiese di trasformarsi in una moneta promettendogli la sua anima in cambio di un'ultima bevuta. Mise poi rapidamente il diavolo nel suo borsello accanto a una croce d'argento, cosicché egli non potesse ritrasformarsi. Per farsi liberare, il diavolo gli promise che non si sarebbe preso la sua anima nei successivi dieci anni e Jack lo lasciò andare. Dieci anni più tardi, il diavolo si presentò nuovamente e questa volta Jack gli chiese di raccogliere una mela da un albero prima di prendersi la sua anima. Al fine di impedire che il diavolo discendesse dal ramo, il furbo Jack incise una croce sul tronco. Dopo un lungo battibecco, in cambio della libertà il diavolo risparmiò la dannazione eterna a Jack, il quale, durante la propria vita, commise così tanti peccati che, quando morì, fu rifiutato dal paradiso. Presentatosi all'inferno, venne scacciato dal diavolo che gli ricordò il patto, e all'osservazione di Jack che era freddo e buio, il diavolo gli lanciò un tizzone ardente. Jack lo posizionò all'interno di una rapa che aveva con sé e cominciò a vagare senza tregua alla ricerca di un luogo in cui riposarsi. In letteratura possiamo trovare riferimenti a Jack-o'-Lantern nel racconto *The Legend of Sleepy Hollow* (1820), dello scrittore statunitense Washington Irving raccolto nell'antologia *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent*, e in una breve storia di Nathaniel Hawthorne, pubblicata nel 1837. Il primo romanzo gotico della storia risale invece al 1764, *The castle of Otranto* di Horace Walpole, seguito da vari horror, i più famosi dei quali restano *Frankenstein* di Mary Shelley (1818), *The Vampyre* di John Polidori (1819), *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) di Robert Louis Stevenson e *Dracula* di Bram Stoker (1897). Durante il XX secolo spicca invece il nome di Ray Bradbury con *Something Wicked This Way Comes* (1962) e *The Halloween Tree* (1972), ma anche i gotici *Intervista col vampiro* (1976) di Anne Rice, e quelli del nostro Eraldo Baldini, che ambienta le sue opere nella Pianura Padana. Insomma, se vogliamo organizzare una serata di Halloween a tema letterario abbiamo di che scegliere e molto dove attingere, avendo questa festa davvero ispirato nei secoli gli scrittori attirandoli verso il genere anche quando, e troviamo un grande esempio in Jane Austen con *L'Abbazia di Northanger*, erano dediti ad altra narrativa. Allora il prossimo 31 ottobre una zucca intagliata, svuotata e illuminata, un divano, qualche teschio sparso qua e là, una o più storie di terrore da leggere agli amici mentre questi sorseggiano un té e sgranocchiano *pumpikin cookies*, e il "brivido in salotto" risulterà garantito. E sarà molto più divertente rispetto a una banale serata trascorsa in discoteca travestiti da streghe e vampiri.

Maria Rosaria Perilli

Ryôkan e Teishin la rugiada di un loto

Una storia semplice

Liliana Cantatore

All'inizio c'era Bobin. Christian Bobin. Poco più di una paginetta sul fascino delle poesie del monaco buddista Ryôkan Taigu vissuto in Giappone tra il 1758 e il 1831. Mi fido di Bobin. Non solo perché è oggettivamente affidabile, ma perché è uno scrittore - un poeta - con cui mi sento in sintonia. Personalmente di Ryôkan non conosco nemmeno il nome, e quindi è come se mi fosse stato presentato. Ma ci vuole poco a essere conquistati da Ryôkan. Monaco zen, ma diverso da ogni altro. Eremita per libera scelta, ma non per vocazione. Di volta in volta capo di un villaggio e abate nel suo monastero, acquistandone consapevolezza rifiuta ogni logica di potere, rivendica la pienezza della propria identità e della propria libertà. Nel vivere da solo, mendicando con la sua ciotola il cibo, non smette di coltivare l'amicizia e gli affetti familiari. Del resto, anche la sua ciotola può dimenticarla ai bordi della strada perché immerso nella contemplazione di una violetta o perché sollecitato da un gruppo di bambini al gioco della palla. Quando la sua notorietà di maestro spirituale e di poeta si diffuse, fu chiamato così "il monaco che gioca a palla". Anche come poeta, pur nella scelta della tradizione e della forma degli haiku, non si sentì mai vincolato dal pieno rispetto delle regole. Per la verità nemmeno si sentì mai veramente poeta… "maneggio poche parole/ed esse diventano poesia. / Chi lo sa se le mie poesie sono poesia?" Ryôkan scava nella poesia per arrivare al cuore nudo del linguaggio. È facile quindi passare oltre senza capire, come è facile fraintendere. Leggere richiede una disposizione di semplicità e di pazienza infinita. Convinto della impermanenza del mondo, egli affida all'attimo che coglie tutto il suo amore per la vita. Del resto, è questa la logica dell'haiku. Quando senti che è di troppo anche una cosa bella allora hai la perfezione della poesia. L'altra attività che gli fu congeniale è l'arte della calligrafia. Dobbiamo infatti ricordare che i caratteri giapponesi hanno molto in comune con la pittura e con la miniatura. L'esercizio della calligrafia è molto simile all'attività del ricamo, richiede concentrazione e precisione. E' come muoversi in una dimensione diversa. Vogliamo ricordare *La merlettaia* di Vermeer? E visto che siamo in materia di accostamenti, più e più volte Ryôkan è stato associato alla figura di Francesco d'Assisi. Quanto a me ci trovo anche qualcosa del vecchio Chishu Ryu nel *Villaggio dei mulini* da *Sogni* di Kurosawa. E tanto per rimanere in atmosfera Chishu Ryu è l'attore preferito di Ozu, regista di intenso minimalismo. A sessantanove anni Ryôkan incontrerà Teishin, giovane monaca buddista. Teishin di anni ne aveva ventinove:

Statua di Ryōkan Taigu, (Echigo, 1758 – 1831)

affascinata dalla figura del Maestro aveva preso l'iniziativa di scrivergli una poesia nei modi dell'haiku invitandolo implicitamente ad avviare una corrispondenza poetica. Sarebbe stato un altro modo di giocare a palla e di seguire la strada del Buddha. Lo scambio di messaggi, punteggiato da brevi incontri, durò fino alla morte di Ryôkan. In quella occasione Teishin era accanto a lui. E sempre Teishin avrebbe pubblicato dopo la morte di Ryôkan la prima raccolta delle sue poesie, ivi compresa la corrispondenza che li aveva legati, con il suggestivo titolo *La rugiada di un loto*. Sono, nello stile degli haiku, poesie brevi e – solo apparentemente- semplici, insieme delicatissime e di grande intensità. Amicizia amorosa o amore tout court? Di questo si continua a discutere. Ma è davvero così importante stabilire una differenza? *In verità, tutte le cose piccole e semplici sono belle.* (Sei Shônagon da Note del guanciale)

Liliana Cantatore

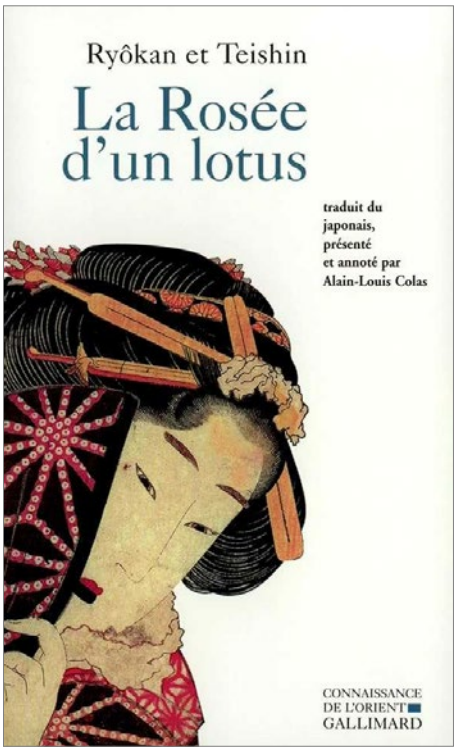
Alcune poesie della «Corrispondenza poetica»

Quando ho scoperto che il maestro amava giocare a palla gli ho inviato questo poema insieme ad una palla da me stessa cucita.

In un gioco senza fine
gioendo della tua pratica,
tu giochi a palla
nel mondo di Buddha.
Anche io giocherei con te
nella profondità infinita
della sua legge.

Teishin

Prova e gioca anche te



uno due tre quattro cinque
e sei sette otto nove e dieci
E quando finirai di contare,
ricomincia!

Ryokan

Dopo il nostro primo incontro
Ti ho visto veramente?
E questa gioia
che sento ancora,
soltanto un sogno ?

Teishin

In questo mondo di sogni
è un sogno
parlare di sogni.
Sogna, sogna ancora
affidata al cuore
di ogni istante

Ryokan

Quando gli parlo dei miei progressi
nell'andare al di là della dualità
La Via del Buddha
è proprio questo
così come appare,
nulla che tu possa toccare
con le mani.

Ryokan

Sotto la brezza della primavera
si scioglie
la neve della montagna,
ma l'acqua del ruscello
ristagna tra le rocce.

Teishin

Se la neve della montagna
si è sciolta,
perchè dovrebbe ristagnare
l'acqua del ruscello
della valle?

Ryokan

diaridicineclub@gmail.com

Il problema della giustizia in Italia (quello vero)

Parte prima

Il dibattito sulla giustizia penale in Italia è inquinato dal presupposto che vi sia una "guerra" fra Politica e Magistratura. In questo modo, si tende a proporre un modello istituzionale in cui, per necessità, gli esponenti politici devono essere "scudati" da qualsiasi inchiesta dei magistrati perché questi ultimi non possono "selezionare" il ceto politico scelto dagli elettori. Secondo questa tesi, dunque, è necessario ripristinare l'immunità parlamentare abolita nel 1993. Ma le cose non stanno esattamente così

Fulvio Lo Cicero

In *Detenuto in attesa di giudizio* (1971), di Nanni Loy, un italiano emigrato in Svezia, Giuseppe Di Noi, interpretato mirabilmente da Alberto Sordi (Orso d'Argento al Festival di Berlino), viene arbitrariamente arrestato al confine italiano, mentre vorrebbe trascorrere le vacanze estive con moglie e figli, senza conoscerne i motivi. Per tre giorni non riesce a sapere il capo di imputazione. Poi gli viene comunicato che l'accusa è omicidio colposo. Di Noi, per una serie di circostanze sfortunate, finisce per essere coinvolto in una sommossa, viene trasferito in un carcere di massima sicurezza e poi in un ospedale psichiatrico, condizioni che minano il suo equilibrio. Grazie all'ostinazione della moglie e dell'avvocato, si scoprirà che era indagato per il decesso di un tedesco in una galleria autostradale costruita da un'azienda di cui era dipendente, venti anni prima. Lui, emigrato in Svezia, ne era ignaro, né aveva ricevuto il mandato di comparizione, per cui risultava latitante. Da qui l'ordine di arresto immediato, una volta passato il confine. Il film, in uno stile serrato, è una sorta di racconto della discesa agli inferi e della dannazione terrena di un uomo irreprensibile, che si trova schiacciato nel meccanismo della giurisdizione penale.

Giotto di Bondone: "La Giustizia" (1304). Affresco, Cappella degli Scrovegni, Padova

"Inquisizione" e sistema penale italiano

Per decenni, il sistema penale italiano si è caratterizzato per l'adozione di un modello sostanzialmente inquisitorio, strutturato nei due codici (penale e procedura penale) emanati nel 1930, per impulso del Guardasigilli Alfredo Rocco. Si trattava, in entrambi i casi, di codici "fascistissimi", dove l'autorità dello Stato si riverberava con violenza sull'imputato e il sistema legale di difesa era sottomesso al potere del giudice istruttore e a quello del giudizio processuale, caratterizzato, per i reati più gravi, dalla presenza di giudici popolari con funzione meramente esornativa.

Il sistema penale fascista si caratterizzò, come in tutti gli altri settori della società italiana, per l'estrema violenza delle sue applicazioni (si pensi all'istituzione del Tribunale speciale per i reati politici del 1926) e per il dominio pressoché assoluto che investiva la carica esercitata dal giudice istruttore. Il diritto di difesa non era certo quello che si concepisce oggi, ma si concretizzava in una limitata e dunque parziale visione degli atti e delle prove raccolte in modo esclusivo dal giudice istruttore e portate al dibattimento dal pubblico ministero (cioè, l'Inquisitore).

L'irrompere della Costituzione repubblicana

Entrata in vigore la Costituzione (1° gennaio 1948), i giuristi italiani si posero il problema di rendere compatibili i quattro codici esistenti e tutti emanati in epoca fascista (codice civile del 1942, codice di procedura civile del 1930 e i due codici già citati in ambito penale) con la nuova democrazia italiana, nata, bisogna sempre ricordarlo soprattutto agli attuali esponenti dell'attuale Governo, Giorgia Meloni e la seconda carica dello Stato Ignazio La Russa, dalla soppressione di un regime criminale, che naturalmente aveva fatto di quei testi uno strumento di violenta repressione.

Il codice civile, una poderosa opera giuridica di quasi tremila articoli, frutto dell'elaborazione di intellettuali, almeno in parte, estranei al fascismo (con l'eccezione del Guardasigilli Dino Grandi) come Francesco Carnelutti e Piero Calamandrei, era il testo che meno soffriva della nuova epoca, ispirato ad una dottrina liberista e individualista ma conteneva una parte (Libro II, "Della famiglia"), che faceva della donna-moglie una "non persona", subordinata ai voleri del marito padrone. Ci vollero ben ventisette anni per buttare nella spazzatura quelle norme (1975), sostituite con prescrizioni di parità e uguaglianza fra i sessi, mentre il resto del codice (in sostanza, i Libri I, III, IV, V, VI) è tuttora vigente nella versione originale, pur riformata in molte sue parti.

La questione del diritto penale

Mentre il geometra Giuseppe Di Loi del film citato nemmeno comprende le ragioni del suo internamento, il sistema penale italiano stenta a conformarsi ai princìpi costituzionali, per una serie complessa di ragioni che non è facile spiegare. Da un lato, bisogna osservare, come molti storici hanno evidenziato, che strutture e apparati dello Stato fascista rimangono attivi nei decenni successivi alla nascita della Repubblica, tanto da essere in grado di fomentare

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

rigurgiti ribellisti (golpe Borghese, dicembre 1970). Dall'altro, nonostante la matura elaborazione di giuristi e magistrati progressisti e della Corte costituzionale, l'apparato penalistico vigente era considerato ancora un buon strumento di repressione, allorquando la violenza squadristica delle organizzazioni neofasciste e quella delle formazioni brigatiste e del "terrorismo diffuso" (anni 60 e 70) richiesero un innalzamento dei livelli di internamento dei protagonisti del conflitto sociale. Fu così che i due codici (penale e procedura penale, pur espunti gli aspetti più deteriori, rimasero in vigore *sans va sans dire*).

L'anno di svolta fu il 1989, quando entrò in vigore il cosiddetto "codice Vassalli" (dal nome del ministro della Giustizia Giuliano Vassalli che lo ispirò insieme all'autorevole penalista Giandomenico Pisapia), cioè il nuovo codice di procedura penale. Il mutamento del modello di rito non poteva essere più radicale, anche se dibattuto. In sostanza, si decise di formulare un processo sul modello anglosassone, in cui "Accusa" (cioè il pubblico ministero) e Difesa si confrontano su un piano di parità, formulando le domande a testimoni e all'imputato, col metodo della *cross examination*, cioè interrogatorio e controinterrogatorio. I giudici del dibattimento non sono più *deus ex machina*, come nel processo inquisitorio, ma assicurano l'imparzialità della procedura e l'equilibrio fra le parti. Fu naturale spiegare al pubblico, del tutto digiuno di argomenti così tecnici, che il processo penale ora si sarebbe svolto come nella più famosa serie americana, che aveva riempito le case degli italiani negli anni 60, "Perry Mason", una produzione della CBS, dove il team legale dell'avvocato più famoso del mondo, interpretato da Raymond Burr, vinceva tutte le cause a difesa di un innocente. Perry Mason e le sue storie c'entravano poco ma gli italiani capirono.

L'inizio della "guerra" fra giudici e politici

Gerard David "Il Giudizio di Cambise" (1498), olio su legno, Museo Groeninge di Bruges

L'inizio della "guerra" fra Politica e Magistratura (così vengono definiti con estrema mistificazione non "atti" di natura bellica ma normali indagini su mazzette e corruzione di uomini politici) si ha con la famosa indagine "Mani pulite" della Procura di Milano, che parte da un episodio di corruzione di un piccolo personaggio della politica locale (17 febbraio 1992) e si estende, come uno tsunami di proporzioni gigantesche, fino ad arrivare alle segreterie nazionali di tutti i partiti di maggioranza (DC-PSI-PSDI-PRI-PLI), non escludendo nemmeno il PCI. L'inchiesta e i successivi processi porteranno a 1.300 condanne e patteggiamenti, scoperchiando un universo di corruzione e malversazioni del ceto politico che gli italiani da sempre percepivano ma non certo di quella inesausta dimensione.

"Mani pulite" decimò il sistema partitico italiano: DC, PSI, PSDI, PRI, PLI scomparvero, insieme ai loro dirigenti e segretari nazionali. Particolarmente rovinosa si mostrò la caduta del leader del PSI, Bettino Craxi, un risoluto e abile personaggio che aveva spostato lo storico socialismo di Nenni e Lombardi su posizioni di destra e che dichiarò lui stesso, in uno storico dibattito parlamentare, che tutto il sistema politico italiano si nutriva di finanziamenti illeciti (3 luglio 1992). Craxi fu condannato in via definitiva, per vari episodi corruttivi, a una pena complessiva di 10 anni, cui però si sottrasse nel maggio 1994, prima recandosi in Francia e poi ad Hammameth, protetto dal suo amico, presidente tunisino, Ben Alì.

La cosa più incredibile della inchiesta "Mani pulite" è che, nonostante la gran mole di condanne e le ammissioni degli stessi uomini politici accusati, nei decenni successivi una costante e pervicace opera di demolizione di quella storica vicenda da parte della quasi totalità della pubblicistica riuscì a tramutarla in una sostanziale "azione di sabotaggio politico" dei pubblici ministeri e dei giudici nei confronti di un ceto politico "illibato" e accusato ingiustamente di reati mai commessi, tanto che lo stesso Craxi è oggi ricordato come una sorta di "padre della Patria", morto in "esilio" (e non in contumacia) e la sua tomba in Tunisia viene omaggiata da ministri e leader politici. Persino ottimi cronisti, come ad esempio Goffredo Buccini, che sul "Corriere della sera" aveva seguito quelle vicende di "malapolitica" con grande intuito e onestà, oggi si professa "pentito", rimuovendo del tutto quei fasti professionali quasi da premio Pulitzer.

Per converso, "Mani pulite" si sarebbe tramutata surrettiziamente nell'atto di costituzione di un "partito dei giudici", che, grazie agli enormi poteri dei magistrati, può decidere chi deve vincere o perdere le elezioni, tramite avvisi di garanzia opportunamente emanati e processi che poi si tramutano in un "nulla di fatto" (formula giornalistica molto ambigua perché racchiude in sé anche prescrizioni o condanne a pene inferiori di quelle chieste dal pubblico ministero ma che attestano comunque la colpevolezza dell'autore del reato).

È da qui che dobbiamo cercare di capire le finalità recondite della tesi così costruita di una magistratura «politicizzata», che governerebbe in modo occulto il Paese.

Fulvio Lo Cicero

"Allegoria della giustizia" (1656) di Bernardino Mei (olio su tela), Museo nazionale, Stoccolma, Svezia

(Fine prima parte)

Teatro

Il Processo - primo dibattimento

di Franz Kafka - Cimitero Futa Pass (FI) – Archiviozeta. Drammaturgia e Regia Gianluca Guidotti e Enrica Sangiovanni

Andrea Verga

Nel 1925 Max Brod, amico e biografo di Franz Kafka, trasgrediva le volontà del suo amico non bruciando i suoi scritti e pubblicando *Il Processo* (bisogna dire che l'aveva avvertito che non avrebbe rispettato la sua volontà).

2025, un secolo dopo: *archiviozeta*, compagnia teatrale di ricerca di lungo e prestigioso corso (ha da poco vinto un Premio UBU) che ha sede a Firenzuola, tra Firenze e Bologna, mostra il *primo dibattimento* del *Processo*, dopo aver dedicato quattro anni alla *Montagna Incantata* di Thomas Mann (che invece fu pubblicato nel 1924). Un altro gigante della letteratura in lingua tedesca del Novecento, un altro spettacolo itinerante, anche questa volta al Cimitero Militare Germanico della Futa, teatro ideale, anzi, come scrivono loro "scenografia di senso" perfetta per questo spettacolo. Qui riposano 30.683 soldati tedeschi in un'opera architettonica sconcertante, grande 12 ettari, a mille metri di altitudine, sull'Appennino tosco-emiliano. Scrive di questa opera l'architetto Giacomo Calandra di Roccolino: "si intravede tra gli alberi un elemento estraneo, una sorta di torre che potrebbe essere scambiata a prima vista per ciò che resta del mastio diroccato di un castello in rovina".

Così possiamo immaginare il castello kafkiano ma intendo quello vero, quello che in realtà era una prigione che apparse in Romania al filosofo ungherese Georgy Lukàcs quando la polizia politica gli levò la benda dopo un lungo viaggio da Budapest (era appena fallita la rivoluzione del 1956): "Ho sempre sostenuto che Kafka era uno scrittore astratto e piccolo borghese. Ora ho capito che era un grande scrittore realista!" disse il filosofo vedendo il castello, provocando nei suoi amici intellettuali dissidenti una risata liberatoria.

Max Brod rivelò che l'umorismo latente nell'opera di Kafka era particolarmente evidente quando essa veniva letta dall'autore agli amici. Brod raccontava che quando Kafka lesse il primo capitolo del "Processo" gli amici ridevano fragorosamente e Kafka stesso rise così tanto da non riuscire più a leggere. Brod sottolineava che ciò è abbastanza sorprendente se si considera la gravità di questo capitolo d'apertura: Kafka cominciò a scrivere la novella alla vigilia della Prima guerra mondiale, nell'agosto del 1914 e continuò a scriverla proprio negli anni della guerra.

Pur facendoci riflettere con realismo sugli aspetti più tristi dei nostri drammatici, anzi, tragici tempi, "sulla colpa, sul principio di responsabilità, sulla vergogna, sulla giustizia, sul libero arbitrio, sul potere" (cito dalle note di regia), anche in questo spettacolo si ride di gusto, a momenti, seppur sia di un riso tragico e che a volte rimane strozzato in gola. Gli attori, le attrici, sono bravissimi a giocare con questo doppio registro tragicomico e purtroppo squisitamente realista.

La drammaturgia attinge non solo dal grande romanzo incompiuto ma anche dai diari, dai disegni, dalle lettere di Kafka all'amata Felice Bauer, dai testamenti originali lasciati a Max Brod.

Lo spettacolo infatti comincia con un fulgorante estratto dal diario del 1914: «La Germania ha dichiarato guerra alla Russia. Pomeriggio: scuola di nuoto».

Ed ecco i corpi atletici dei giovani interpreti appoggiati ai cassoni che usano anche per le percussioni sbizzarrirsi con vari stili di nuoto, sullo sfondo nero della pietra arenaria e poi del cielo blu degli Appennini che si avvicina al tramonto.

La luce del sole diventa poi tagliente, scendendo verso l'orizzonte mentre lo spettacolo avanza. I raggi del sole sono ormai paralleli alla terra e accecano, disturbano quasi quanto il precipitare dell'opera nel luogo sordido e malsano del vero e proprio processo, nel gorgo del tribunale da cui i dipendenti non sono più in grado di uscire. Tutto ambientato nella cripta del cimitero, dove tutto finisce, per ora: i raggi entrano dalle fessure delle fini finestre rettangolari e ci abbagliano, ci tagliano, ci mostrano la polvere, in un incubo iperrealista).

Siamo solo al *primo dibattimento*, l'opera continuerà nei prossimi anni, nelle prossime estati. Kafka, il Processo…Materia troppo seria e troppo densa per essere liquidata in un solo spettacolo, in un solo anno.

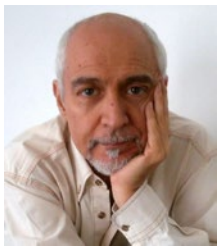
Ci saremo. Forse nella nostra apparentemente ineffabile e inscalfibile *Fortezza Europa* (cito dal commento finale di Guidotti, dopo i lunghi e meritati applausi) questi grandi testi del passato possono aiutare a riaprire delle fragili brecce di umanità.

Andrea Verga

Foto di Franco Guardascione

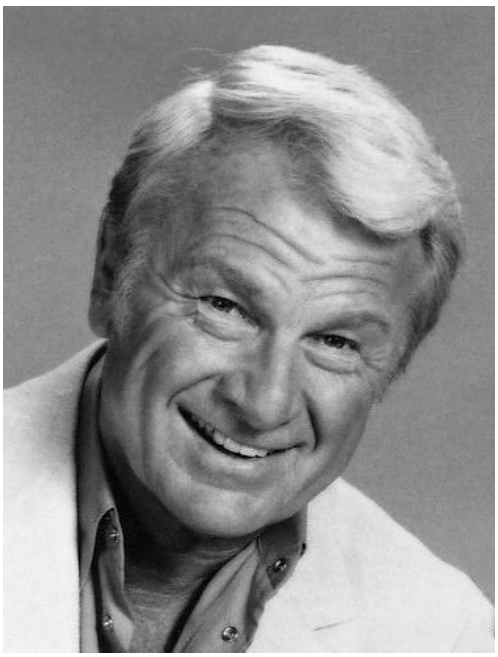
I dimenticati #123

Eddie Albert


Virgilio Zanolla

Il cinema americano, come qualsiasi cinematografia, è fatto di grandi protagonisti e di grandi caratteristi. I casi di interpreti che abbiano saputo mostrarsi all'altezza in entrambi i ruoli sono piuttosto rari, ma non mancano: uno dei più noti è quello di Eddie Albert. Nel corso della sua ultracinquantennale carriera nella settima arte, l'attore, showman e cantante dell'Illinois ha fornito prove molto persuasive di questa sua singolare attitudine, che l'hanno reso popolarissimo anche alla radio e in tv.

Nato a Rock Island il 22 aprile 1906, Edward Albert era il primo dei cinque figli dell'agente immobiliare Frank Daniel Heimberger e di sua moglie Julia Jones: all'epoca i suoi genitori non s'erano ancora sposati, sicché quando lo fecero sua madre tentò di nascondere la circostanza spostando la sua data di nascita al 1908. All'età di un anno, la sua famiglia si trasferì nel Minnesota, a Minneapolis; Edward ne contava appena sei quando cominciò a lavorare, come strillone di giornali. L'origine tedesca del suo cognome fece sì che durante la Prima guerra mondiale, a scuola egli venisse deriso dai compagni di classe, che lo chiamavano *The Enemy*, il nemico: cosa per lui dolorosissima, essendosi sempre sentito profondamente americano. Eddie frequentò la Central High School di Minneapolis, dove si appassionò al teatro ed ebbe tra i compagni Harriette Lake, la futura attrice Ann Sothern. Dopo essersi diplomato nel 1926 s'iscrisse alla Facoltà di Economia dell'Università del Minnesota, laureandosi nel '29 e avviandosi a una carriera quale imprenditore: ma proprio allora il crollo della borsa di Wall Street sovvertì i suoi piani. Costretto dalla necessità, Eddie si prestò a una serie di lavori saltuari: fu di volta in volta trapezista, commesso viaggiatore per una società di assicurazioni e cantante di night club. L'essersi proposto a un pubblico gli fece risorgere l'antico amore per lo spettacolo: per dedicarvisi a tempo pieno nel '33 decise di trasferirsi a New York, e poiché il suo cognome veniva regolarmente storpiato in Hamburger adottò lo pseudonimo di Eddie Albert. Ottenuta qualche particina nelle produzioni teatrali di Broadway, che gli permise di sbarcare il lunario, nello stesso anno fu chiamato a condurre con l'attrice Grace Bradt il programma radiofonico *The Honeymooners - Grace and Eddie Show*, che lo impegnò per tre anni. Il 6 novembre 1936, con Robert Benchley e altri attori, i due presero anche parte a una trasmissione televisiva sperimentale per la stampa a cura della NBC/RCA, interpretando la commedia *The Love Nest*, scritta di suo pugno e trasmessa nello studio 3H del Rockfeller Center. Intanto, la sua versatilità lo imponeva finalmente sul palcoscenico, in spettacoli quali le commedie *Brother Rat*, *Room Service* e *The Boys from Syracuse*, nei due ultimi casi quale acclamato protagonista. Ce n'era ormai abbastanza affinché, al termine del suo impegno radiofonico, la Warner Bros. gli offrisse un contratto cinematografico, che egli fu ben lieto di firmare. Il primo film a cui prese parte fu, nel '38, la versione cinematografica di *Brother Rat*, girata a Lexington e diretta da William Keighley, dov'egli, come in teatro, interpretò il personaggio del cadetto Bing Edwards, accanto a Priscilla Lane, Ronald Reagan, Jane Wyman e altri affermati attori. Seguirono nel '39 il ruolo di Clint Forrest Jr nel drammatico *Quattro mogli* (Four Wives) di Michael Curtiz, accanto a Priscilla Lane e alle di lei sorelle Rosemary e Lola, e quello di Phil Dolan nella commedia musicale *On Your Toes* di Ray Enright, dove fu protagonista con Vera Zorina. Nel '40 apparve in quattro pellicole: il melodramatico *My Love Come Back* di Curtis Bernhardt, con Olivia De



Havilland, Jeffrey Linn e Jane Wyman, la commedia musicale *An Angel from Texas* e la commedia *Brother Rat and a Baby* dirette entrambe da Ray Enright, e il biografico *La vita di Giulio Reuter* (A Dispatch from Reuters) di William Dieterle, con Edward G. Robinson.

Lavorò ancora nel noir *Fuori dalla nebbia* (Out of the Fog) di Anatole Litvak, con Ida Lupino e John Garfield, nel drammatico *Four Mothers* di Keighley, con le sorelle Lane, ne *Il circo insanguinato* (The Wagons Roll at Night) di Enright, con Sylvia Sydney e Humphrey Bogart, tutti del 1941, e nel bellico *19° stormo bombardieri* (Bombardier) di Richard Wallace, con Randolph Scott e Robert Ryan, uscito nel '43. Nel frattempo, prima che scoppiasse la Seconda guerra mondiale, Eddie effettuò alcuni tour in Messico in qualità di clown e funambolo dell'Escalante Brothers Circus; per dimostrare il suo patriottismo, sfruttò l'opportunità a pro del servizio segreto dell'U. S. Army, fotografando in modo furtivo gli U-Boot germanici all'àncora nei porti messicani. Arruolatosi nella United States Navy il 9 settembre '42, fu inviato nel Pacifico, dove nei giorni 20-23 novembre '43 prese parte alla battaglia di Tarawa, e, pilota di una nave da sbarco della U. S. Coast Guard, pur trovandosi sotto l'implacabile tiro dei cannoni giapponesi, riuscì a trarre in salvo 47 marines rimasti in mare aperto, contribuendo anche al recupero di una trentina d'altri. Quest'azione gli valse una medaglia Bronze Star col grado di Combattimento V, cioè per atto di eroismo. Poco tempo dopo egli venne congedato e promosso tenente nella U. S. Naval Reserve.

Nel 1945 Eddie sposò l'attrice e ballerina messicana Margo (nome d'arte di María Margarita Guadalupe Teresa Estela Bolado Castilla y O'Donnell), nipote del famoso direttore d'orchestra Xavier Cugat, e già moglie dell'attore Francis Lederer, nota per avere interpretato nel '36 il ruolo di Miriamne Esdras nel drammatico *Sotto i ponti di New York* di Alfred Santell. Dalla loro unione nacque nel '51 il figlio Edward Jr, anch'egli futuro attore; la copia inoltre adottò una bambina, Maria, che divenne poi la manager del padre. Il quale riprese a recitare davanti alla macchina da presa, sia in parti da protagonista, come nella commedia *Tutta la città ne sparla* (Rendezvous with Annie, '46) di Allan Dwan, nel western brillante *Daniele fra i pellirosse* (The Dude Goes West, '48) di Kurt Newman, e nel giallo *Accidenti che ragazza!* (The Fuller Brush Girl, '50), con Lucille Ball; o da coprotagonista, come nel drammatico *Una donna distrusse* (Smash Up, the Story of a Woman, '47) di Stuart Heisler, accanto a Susan Hayward e Lee Bowman, e nella commedia *Devi essere felice* (You Gotta Stay Happs, '48) di Henry Codman Potter, con Joan Fontaine e James Stewart.

In quegli anni l'attore fece le prime presenze come guest star in alcune trasmissioni televisive: al termine della sua lunga carriera ne avrebbe totalizzate circa novanta, apparendo in show e prestigiose serie tv programmate anche in Italia quali *Gli uomini della prateria* ('64), *Colombo* ('71), *Il virginiano* ('82), *La signora in giallo* ('88) e altre ancora. Inoltre, risale al '49 il suo approccio col mondo della canzone, che gli frutterà una discografia con due partecipazioni, tre singoli e sei album, il primo dei quali, nel '56, registrato con la moglie: *Eddie Albert and Margo*. Nel biennio 1948-49, inoltre, Eddie tornò al teatro, lavorando a Broadway nel musical *Miss Liberty* di Robert Emmet Sherwood e Irving Berlin; ripeté l'esperienza in palcoscenico nel triennio 1952-55 nella fortunatissima commedia di George Axelrod *Quando la moglie è in vacanza* (The Seven Year Itch), poi immortalata nella versione cinematografica

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

diretta da Billy Wilder con Marlyn Monroe; seguirono negli anni altre significative partecipazioni, tra cui, nel '68, l'interpretazione di Alfred Doolittle in una ripresa del musical *My Fair Lady*.

Nel 1950, con lo scoppio della 'caccia alle streghe' promosso dal senatore repubblicano Joseph McCarthy, i nomi di Eddie e Margo finirono nella Lista nera di Hollywood relativa ai simpatizzanti del comunismo; in realtà, ad essere fortemente di sinistra era soltanto lei, che peraltro non risultò iscritta al parito comunista. Il glorioso passato militare di Eddie lo rese inattaccabile, ma sua moglie - ricordò il figlio in un'intervista nel '72 - «fu inserita nella lista nera per essere apparsa a un raduno anti-franchista», e, etichettata come comunista, perdipiù essendo straniera, «le sputarono addosso per strada», al punto che dové girare con una guardia del corpo.

La carriera di Margo ne uscì definitivamente compromessa, quella di Eddie per qualche tempo ridimensionata. Anche così, negli anni Cinquanta egli si tolse parecchie soddisfazioni nella settima arte, prendendo parte a varie pellicole di assoluto prestigio, come il drammatico *Gli occhi che non sorrisero* (Carrie, '52) di William Wyler, accanto a Jennifer Jones, Laurence Olivier e Miriam Hopkins. Il personaggio per il quale è forse più ricordato è quello di Irving Radovich in un altro e ben più noto film di Wyler, *Vacanze romane* (Roman Holiday, '53); nel quale Eddie disegnò con vera arte e umana simpatia un fotografo dalle mille risorse, compagno d'avventura del giornalista Joe Bradley (Gregory Peck) e della - in incognito - principessa Anna (Audrey Hepbun). Grazie a *La dolce vita* di Fellini, oggi i fotografi d'assalto si chiamano paparazzi; sette anni prima, l'Irving di Eddie è stato un loro precursore. Nel '54 il ruolo gli valse la prima candidatura al premio Oscar quale migliore attore non protagonista.

Eddie Albert con Barbara Lawrence in "Oklahoma!" di Fred Zinnemann, (1955)

Altre parti di spicco ricoprì nel musical *Oklahoma!* di Fred Zinnemann ('55), impersonando un venditore ambulante dedito alle donne, nel melodrammatico *Piangerò domani* (I'll Cry Tomorrow, id.) di Daniel Mann, nei panni di un uomo segnato dalla vita e di forte spiritualità, nella commedia *La casa da tè alla luna d'agosto* (The Teathouse of the August Moon, '56) di Mann, dove nella parte del capitano McLean recitò con Glenn Ford e Marlon Brando, ottenendo la candidatura al Golden Globe quale migliore attore non protagonista. In *Prima linea* (Attack!, id.) di Robert Aldrich fu protagonista con Lee Marvin e Jack Palance, interpretando un capitano dell'esercito psicotico ed imbelle. E fu Bill Gorton ne *Il sole sorgerà ancora* (The Sun also Rises, '57) di Henry King, ispirato dal romanzo *Fiesta* di Hemingway, con Tyrone Power, Ava Gardner ed Errol Flynn; Austin Mack nel musical *Il jolly è impazzito* (The Joker is Wild, id.) di Charles Vidor, accanto a Frank Sinatra e Mitzi Gaynor; il magg-

Eddie Albert e Lucille Ball in "Accidenti, che ragazza!" di Lloyd Bacon, (1950)

giore MacMahon nel bellico *Ordine di uccidere* (Orders to Kill, '58) di Anthony Asquith; Hanagan nell'avventuroso *Agguato nei Caraibi* (The Gun Runners, id.) di Don Siegel; Abe Fields nel drammatico *Le radici del cielo* (The Roots of Heaven, id.) di John Houston, con Trevor Howard, Juliette Gréco, Errol Flynn ed Orson Welles; Bob Carter nel biografico *Adorabile infedele* (Beloved Infidel, '59) di King, con Gregory Peck e Deborah Kerr, che ripercorre gli ultimi anni di vita dello scrittore Francis Scott Fitzgerald. Condusse anche, nel '53, un suo programma diurno di varietà sulla rete CBS, *The Eddie Albert Show*, e l'anno seguente presentò sulla NBC *Saturday Night Revue*.

Nel decennio Sessanta la sua attività nel cinema proseguì ad alto livello, inanellando altre ottime prestazioni in pellicole di prestigio, quali la bellica *Il giorno più lungo* (The Longest Day, '62) di Ken Annakin e Andrew Marton, la commedia *Come ingannare mio marito* (Who's Got the Action?, id.) di Mann, con Dean Martin e Lana Turner, dove interpretò il generoso avvocato Clint Morgan, e il drammatico *Capitan Newman* (Captain Newman, MD, '63) di David Miller, a fianco di Gregory Peck, Tony Curtis e Angie Dickinson, nel quale si segnalò per l'incisiva caratterizzazione del colonnello dell'aeronautica Bliss, un soggetto fortemente psicotico; tale parte gli portò la seconda candidatura all'Oscar come miglior attore non protagonista. Mentre in *Missione in Manciuria*

Eddie Albert in una foto pubblicitaria per "Vacanze romane" di William Wyler (1953)

(7 Women, '66) che fu l'ultimo film diretto da John Ford, l'attore impersonò un insegnante della missione.

Nei due decenni che seguirono, tra le sue interpretazioni più rimarchevoli spicca quella del capitano Mc Lean ne *Il rompicuori* (The Hearthbreak Kid, '72) di Elaine May, che gli valse la seconda candidatura all'Oscar quale miglior attore non protagonista e il premio del sindacato critici cinematografici di New York. Vestì poi i panni di Warden Hazen, il corrotto direttore del penitenziario nel dramma sportivo *Quella sporca ultima mèta* (The longest Yard, '74) di Robert Aldrich, e del ruvido ma buono Jason O'Day nel fantascientifico *Incredibile viaggio verso l'ignoto* (Escape to Witch Mountain, '75) di John Hough. *L'avventura in prima pagina* (Brenda Starr) di Robert Ellis Miller fu, nell'89, l'ultimo film al quale egli prese parte.

Sempre molto attivo nel terreno delle cause sociali e ambientali, nel 1970 fu tra i fondatori dell'Earth Day, e oltre a varie iniziative umanitarie fondò altresì la Eddie Albert World Trees Foundation e fu presidente nazionale del programma di conservazione dei Boy Scouts d'America.

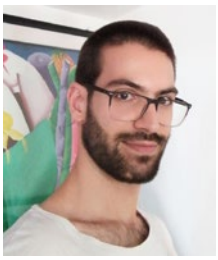
Dopo la morte dell'adorata moglie nell'85, tra la fine degli anni Ottanta e la metà dei Novanta andò gradualmente ritirandosi dal mondo dello spettacolo. Viveva col figlio in una casa in stile spagnolo a Los Angeles, nel quartier di Pacific Palisades, su un acro di terreno dove coltivava ortaggi biologici. Nei suoi ultimi anni, fu colpito dal morbo di Alzheimer. Assistito dal figlio, Eddie Albert morì a Los Angeles il 26 maggio 2005, all'età di novantanove anni, un mese e quattro giorni; le sue spoglie riposano al Pierce Brothers Westwood Village Memorial Park e Mortuary. Una stella sulla Hollywood Walk of Fame al 6441 dell'Hollywood Boulevard ne ricorda il contributo allo sviluppo dell'industria televisiva.

Virgilio Zanolla

Vignette e fotogrammi disegnati

Contratto con Dio

L'intimo ritratto della fragilità umana secondo Will Eisner



Davide Deidda

Opera tra le più importanti della storia del fumetto, *Contratto con Dio* è tra le pubblicazioni che hanno consolidato negli Usa il concetto di *graphic novel*, termine con il quale si indica un racconto lungo a fumetti non seriale e autoconclusivo; ma soprattutto è il lavoro che segna la maturità artistica di Will Eisner, fumettista geniale che ha percorso la storia del media a partire dal 1936, creando il leggendario personaggio SPIRIT nel 1940, reinventando, studiando e insegnando il linguaggio del fumetto nei decenni successivi e realizzando fumetti sino all'anno della sua morte, il 2005.

Contratto con Dio viene pubblicato nel 1978 e l'umorismo e l'avventura di Spirit -comunque non negate in toto- lasciano il posto ai drammi dei cittadini della New York degli anni Trenta, racchiusi dentro i piccoli appartamenti di un caseggiato di Dropsie Avenue, nel Bronx.

Quelle che Eisner sceglie di raccontarci sono storie di tristezza, povertà, sfortuna, peccato, disillusione: spaccati di vita dove l'occhio indagatore dell'autore descrive al lettore le sfumature dell'animo umano, omettendo il giudizio e lasciando che il realismo oggettivo (sono storie vere, ci ricorda il fumettista nell'introduzione) la faccia da padrone. *Contratto con Dio* è composto da quattro racconti, ognuno dei quali racconta più personaggi che interagiscono tra loro, in preda agli scherzi (e agli scherni) del destino: Frimme Hersh, l'uomo che ha stipulato un contratto con il Creatore ma nonostante ciò perde sua figlia; Eddie, il cantante di strada ubriacone che incontra la cantante fallita Marta Maria, e che insieme sognano un futuro da stelle; Mr. Scuggs, il custode del palazzo odiato da tutti e, nell'ultimo racconto, il più corale di tutti, le ambizioni matrimoniali, i tradimenti e la perdita dell'innocenza di un manipolo di personaggi riuniti in una casa di campagna per le vacanze estive.

L'unica distinzione netta tra bianco e nero per Eisner è quella grafica, esplosiva e delicata allo stesso tempo, capace di racchiudere nel segno ciò che la parola non potrebbe altrettanto espressivamente. Il verismo delle vicende narrate è infatti contrapposto a uno stile di disegno cartoonesco che richiama quello disneyano (la grafia della firma di Walt Disney inoltre riecheggia curiosamente in quella di Eisner) ma unito a un uso cupo ed espressionista del chiaroscuro, che già aveva sviluppato in gioventù, facendo scuola a maestri come Wally Wood e Bernie Wrightson.

A descrivere con efficacia i caratteri e gli stati emotivi dei protagonisti sono anche gli ambienti dove si svolgono le vicende e i fenomeni meteorologici in atto durante le storie. Esemplare la scena di apertura del primo racconto, dove il disperato Frimme Hersh, in lutto, è un tutt'uno con la pioggia torrenziale che cade sulla strada e sul suo corpo prostrato, che si trascina grondante verso l'ingresso del palazzo e sale curvo le scale sino al suo appartamento, continuando a scolare l'acqua del diluvio anche dentro l'edificio, come se tutta quella pioggia fosse il suo stesso pianto. Altrettanto potente, nel finale del capitolo, la biblica bufera di vento seguita da un incendio che distrugge tutta la via tranne il palazzo dei nostri personaggi. E la stanza del custode, minuscola, senza finestre e tappezzata di poster di donne nude, non è forse l'emblema della sua tragica solitudine, alleviata solo dalla compagnia del suo fido cane Hugo? Piccole e claustrofobiche, oltre che spoglie, sono quasi tutte le abitazioni dei protagonisti del Contratto e le loro piccole vite sembrano come soffocate dagli alti caseggiati di mattoni, che creano un senso di oppressione anche da fuori. Solo con il quarto e ultimo racconto riusciamo a ritrovare il respiro spostandoci in campagna, in un clima più lieto e idilliaco, che però si rivelerà solo un'illusione temporanea.

La gabbia è cangiante, libera, con tante vignette aperte, splash page e soluzioni grafiche uniche, che permettono l'avanzare della lettura nel tempo e nello spazio narrativi attraverso l'uso sapiente della composizione della pagina, anche quando questa non ha alcuna vignetta a racchiudere e separare canonicamente le illustrazioni in sequenza.

Il lettering è in armonia con le tavole e come tutte le altre componenti di questo fumetto contribuisce ad immergere il lettore nel racconto, cambiando a seconda delle necessità narrative del momento, sia nel font che nella dimensione.

Ad aggiungere vicinanza e calore è l'utilizzo quasi nullo di linee dritte realizzate con righe o strumenti affini: persino le squadrature delle vignette, quando presenti, sono imprecise e tremolanti.

Contratto con Dio è, oltre che un classico, una lettura agevole e appassionante, dove siamo trasportati senza sforzo nel mondo delineatoci da Eisner. Leggerla potrà regalare a chiunque uno sguardo inedito sulle storie nascoste nella Storia degli Stati Uniti, ma sarà inevitabile non trovarsi a riflettere sull'universalità dei racconti al suo interno, capaci di mettere a nudo senza pietismi l'Uomo e le sue miserie.

Davide Deidda

* Tavole da "Contratto con Dio" di Will Eisner

Esce Cabiria 208 Studi di Cinema

Settembre, dicembre 2024 – Cinit – Cineforum italiano
Sommario

Editoriale
125-208: Stazione Termini p. 2

Ho cominciato a dirigere questa rivista nel 1998, quando ancora si chiamava «Ciemme», con il numero 125; da allora al fascicolo presente ne ho licenziati 83 (il 143 non era mio). Direi che è un bel traguardo. Sono passati 27 anni: è giusto che qualcun altro prenda il mio posto.

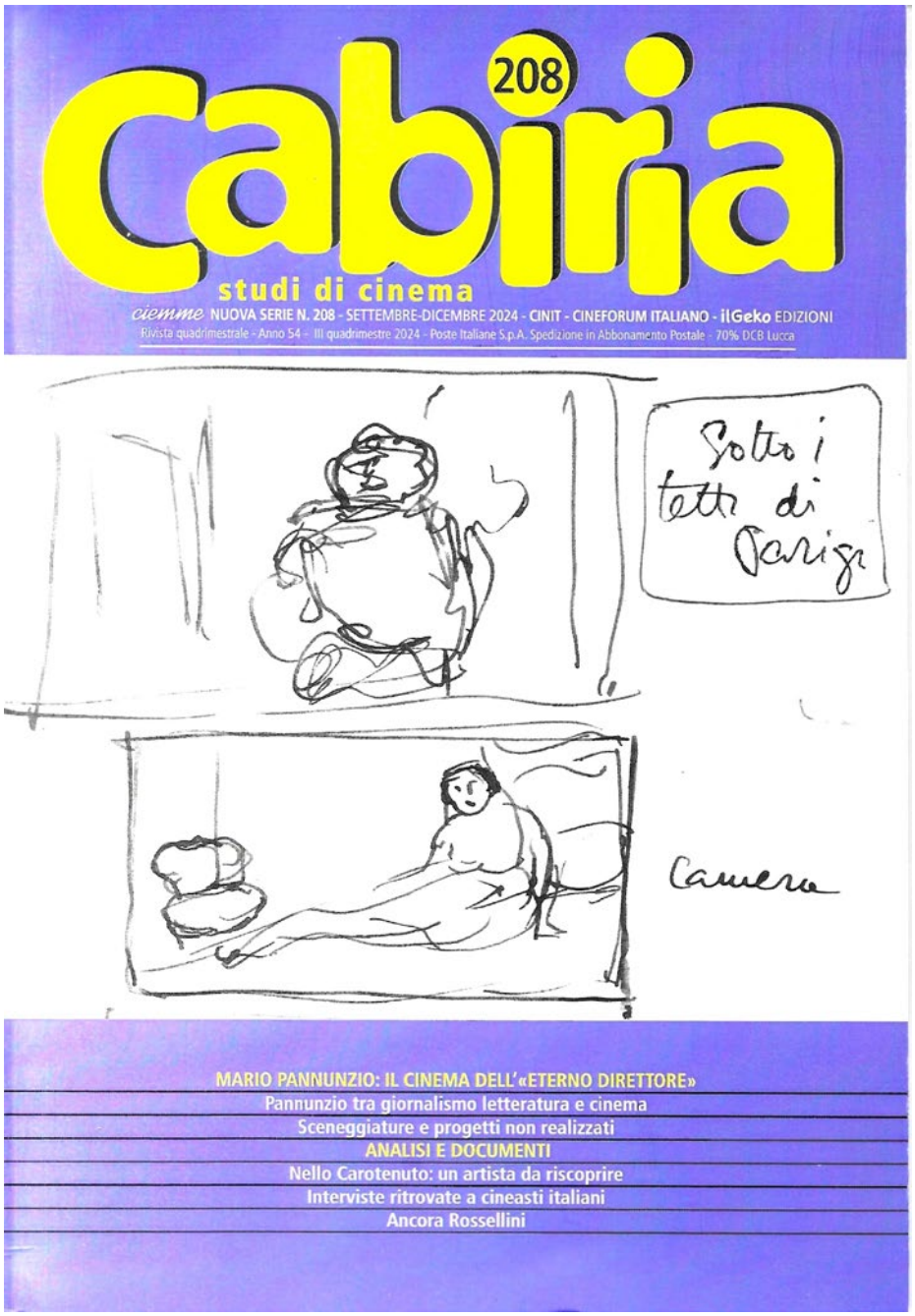
«Cabiria» è uno degli ultimi avamposti delle riviste cinematografiche su carta: un po' alla volta testate illustri, con un percorso che ha fatto la storia della critica italiana, si sono dovute arrendere al digitale, dove continuano egregiamente a svolgere il loro lavoro – ma certo non è la stessa cosa. Da più parti ci arriva la sollecitazione, l'incoraggiamento, addirittura l'ammonizione perché «Cabiria» seguiti a essere stampata. Lo sarà, me l'auguro, e il Cinit che la edita da più di cinquant'anni e chi mi sostituirà faranno il possibile perché continui a trovare spazio negli scaffali di qualche libreria o perché arrivi ancora agli abbonati (che, certo, se aumentassero un po' di numero aiuterebbero l'impresa).

Io ritengo di aver esaurito il mio compito: bene o male non spetta a me dirlo. Posso però dire che in questi anni gli apprezzamenti non sono mancati come pure i riscontri sulla stampa e nella letteratura di riferimento. Che altro dire: ringrazio tutti, a partire dal Presidente del Cinit che ha sempre creduto in me e che mi ha dato piena libertà editoriale; inoltre i membri della Redazione, tutti pronti alla collaborazione proficua di chi mette a disposizione ciò che sa e ciò che ha perché anche i contributi degli altri possano mantenersi a un livello di eccellenza; e ancora chi ha scritto saltuariamente, anche in questo fascicolo; infine i lettori, fedeli o saltuari, che hanno dato senso al nostro lavoro – un lavoro, è bene ribadirlo, assolutamente volontario, altrimenti queste pagine non esisterebbero.

Non vedo l'ora di tornare a essere anch'io un lettore, così come lo ero prima di avvicinarmi a «Ciemme» in qualità di collaboratore (Il Re leone fu la mia prima recensione), dopo di redattore e poi di direttore, pronto, da ora in poi, a leggere con interesse i prossimi 83 numeri di «Cabiria» a cui auguro, ça va sans dire, lunga vita.

Marco Vanelli

LABORATORIO
Mario Pannunzio: il cinema dell'eterno direttore p. 3
Alberto Marchi
Giornalismo, letteratura, cinema: i talenti di Mario Pannunzio p. 5
Rinaldo Vignati
Mario Pannunzio sceneggiatore, tra film in costume e commedie di Camerini p. 11
Alberto Marchi e Rinaldo Vignati



I progetti non realizzati.
Esplorazione del Fondo Pannunzio dell'Archivio Storico della Camera p. 39
ANALISI
Gianmarco Cilento e Domenico Palattella
Nello Carotenuto: un artista da riscoprire.
Dal teatro vernacolare al cinema muto p. 51
DOCUMENTI
Star Ads p. 65
Interviste ritrovate: Bolognini, De Seta, Petri, Gregoretti, Monicelli, Pietrangeli, Pontecorvo, Zavattini p. 73
Elena Dagrada
Isabella, Caterina, Katerine.
La censura e il nome per viaggiare in Italia p. 110
LIBRI p. 114
AGGIORNAMENTO
Ancora sul Vangelo Nero di Cottafavi p. 116
GROOVY MOVIES
Alberto Anile
Marlon p. 118

Cabiria - studi di cinema - Cinit via Querini 19/A 30172 Venezia Mestre - tel. 041962225 info@cinit.it - direttore: Marco Vanelli

**In copertina uno schizzo di Mario Pannunzio realizzato durante la lezione di regia al Centro Sperimentale di Cinematografia*

Dedicato ad Elsa Morante: La narrazione dei silenzi

Carmen De Stasio

Soltanto due sono i romanzi di Elsa Morante dai quali è stata tratta sia una trasposizione cinematografica (*L'isola di Arturo* – pubblicato nel 1957 e portato sul grande schermo nel 1962 da Damiano Damiani) che due trasposizioni televisive tratte da *La storia* (pubblicato nel 1974 e trasposto in una prima breve serie diretta da Luigi Comencini nel 1986; l'altra, per la regia di Francesca Archibugi, nel 2024). Quantomeno per tracciare una visione più articolata e scandire, pur nel tempo breve della mise en scène, l'oscuro archetipo di una narrazione di silenzi, un terzo romanzo meriterebbe la traduzione in video. Parlo di *Aracoeli*, l'ultimo tracciato narrativo (fu pubblicato nel 1982) prima che la morte cogliesse la scrittrice nel 1985. Il romanzo scansiona le tormentate relazioni che sovente sovrappongono a una concezione del tutto astratta di famiglia le vicende che, esplorate nell'intimità, diramano una carnale sensazione luttuosa derivante da un groviglio di assenze e di complicanze, vibrando di sofferenza e di giammai sconfitta interruzione.

Ad *Aracoeli* ho dedicato un corposo saggio di prossima pubblicazione. Da esso traggo alcuni stralci (ai quali, per economia letteraria, in questa sede conferisco una strutturazione adeguata) che con piacere dono alle pagine di ***Diari di Cineclub*** con un duplice intento: sollecitare, per quanto possibile, la lettura del romanzo ed evidenziare l'impegno di un'autrice tra le più significative del nostro tempo, scomparsa esattamente quarant'anni fa.

Riservata e intimamente partecipe, la scrittura di *Aracoeli* affonda in un ambiente che è mentale e che si aggroviglia con il realismo del dolore nascosto, laddove le asprezze non riescono a soffocare la cruda ambivalenza di un esserci logorato sia da attese, che da un convulso disorientamento a cui pure si assomma un tracciato familiare che alita nel sospetto di qualcosa di irrimediabilmente irrisolto. D'altronde, l'autrice non dissimula la sua attitudine di *spietato critico dell'istituzione famigliare*[1] – come ebbe a definirla il poeta Attilio Bertolucci –: ed infatti, più che nei precedenti romanzi, qui la prospettiva autorale penetra i caratteri di instabilità delle relazioni fino a richiamare una storia condivisa e plurima nelle sue sfaccettature e ciascun momento diviene occasione per un ritorno e una comprensione di amplificazione oppure di dirottamento, in un incessante manifestarsi-eclissarsi nella prospettiva inattesa della dilagante irregolarità che investe il dentro-fuori del tempo.

Realistico e originale, pertanto, *Aracoeli* vive la consapevolezza della difformità esiziale alla quale la stessa Morante partecipa, sempre in bilico tra l'emozione dei mezzi e le complessità che identificano lei-autrice e lei-donna critica di un tempo (il suo) scansionato e revisionato, in un'azione incrociata di avvicinamento e distanziamento. Potrebbe essere questo motivo alla base della sofferta gestazione del romanzo iniziato nel 1976 e terminato sei anni dopo, e nel quale si assommano gli accadimenti che stringono il tempo dagli anni della Guerra Civile in Spagna e del Secondo Conflitto Mondiale, agli anni di cambiamenti dalle scomposte conseguenze a carattere sociale, di costume, della cultura, fino al contemporaneo 1975, l'anno, cioè, da cui ha inizio l'intera vicenda nel rituale di una nenia, laddove la storia si espone come conoscenza refrattaria a un voltar pagina per ricomporre un conforto straniante, quanto una prodromica sequenzialità di cause e di effetti, segnando passi di apprendimento, di alternative e di risposte che tardano ad arrivare, nell'intuizione di un disfacimento inarrestabile di ideali, che pure investe di dissenso l'orizzonte di un progresso fatuo. I protagonisti e la storia stessa di *Aracoeli* mimetizzano il disfacimento e nella prevalenza turbinosa di dentro-fuori l'epica dei protagonisti prende forma: un'Aracoeli (dalla quale il romanzo prende l'intestazione assimilabile a una segnaletica dispensatrice di obliquità, quanto di inafferrabili ovvietà) allusiva di una storia umana in disgregazione; sull'altro versante, il di lei figlio Manuele: ed è nel progetto di viaggio che la vicenda si compie; un viaggio inteso a interpretare la rivelazione delle radici di Aracoeli, per risolvere il male esistenziale nel quale Manuele ravvisa gli effetti del disfacimento.

Dedicato alla figura di Aracoeli, la tessitura del presente saggio non può, quindi, trascurare le riflessioni fluttuanti di Manuele: sua è la voce che gestisce le situazioni del rammemorare, quanto sua è la voce che accompagna a conoscere la madre-Aracoeli. E nella sua voce risuona l'eco meditante della voce straziata dell'autrice. Quel che dispone la diatesi di un tracciato (che via via si ramifica e s'irrobustisce delineando la configurazione di sentimenti lancinanti dall'inizio alla fine) è il vorticoso andare avanti e indietro per flashback dalla sonorità disarmonica, nella quale la raffinata malinconia di esclusivi momenti convoglia l'ispirazione alla crudezza percepita da un Manuele avvinto nell'impegno di ricostruire il proprio tracciato nel resoconto esistenziale. E la sua voce s'imprime nella tessitura scritturale, laddove insiste la lettura di un tempo che scorre in simultaneità, pur addensandosi nel presente rammemorante di sé-quarantatreenne – nel 1975 – in una Milano che egli vive e non vive (lavora da pochi mesi in una casa editrice): nell'immediatezza del rammemorare, il tempo disperde la linearità civica e assume la sagoma di un'occasione di riflessioni sovente intorpidite da divagazioni, quanto rimestate in un disegno immateriale, che egli ricostruisce in un'attualità vissuta con distacco, prigioniero nella nicchia in cui i suoi sé si

Elsa Morante (1912 – 1985)

amalgamano in uno straniamento avvinto in un particolare sortilegio. Il sortilegio declinato in un 4 novembre 1975, allorquando decide che l'emancipazione dalla sua ossessione-Aracoeli si adatti al progetto di viaggio che lo condurrà verso l'Andalusia, a *El Almendral*, luogo natio della donna. Quello il luogo in cui egli ritiene possa istruire l'immagine integrale di Aracoeli quando, fanciulla, ancora non prefigurava la svolta nell'incontro travolgente con un ufficiale di Marina (Eugenio, padre di Manuele, torinese e borghese). Descritta in forma di fulminante amore, quella svolta è per Manuele l'inizio della sua non-vita (o vita bistrattata nelle aspettative). Nella progressione, quel tempo non viene mai meno.

Così, dunque, mentre incontriamo Manuele nel tentativo di raccogliere frammenti e ricostruire, per il tramite di Aracoeli, i pezzi della sua vita e ricostruirsi, in simultaneità percepiamo un'Aracoeli intenta a raccogliere e a salvare tutto in un'unicità fresca a sé, ma tanto sfingea all'esterno. Per lei nulla è nel disvalore dell'effimero. Ed è forse quell'incessante avvicinarsi alle sezioni invisibili e non-dette, né mai rivelate se non in quella che è narrazione dei suoi silenzi, che il panorama della donna sembra dilatarsi, malgrado la sua posizione vada sempre più a restringersi e restare, infine, intrapresa nel turbine di una solitudine assoluta. A lei nessun quesito viene posto e, anzi, i quesiti mancanti sono anche causa di una probabile non-mutevolezza. Saggia ella stessa, per dire, nel pianificare i tempi successivi con decisioni che diano senso al suo sacrificio di silenzio, nessuna domanda le viene posta. Viepiù, se da un verso Manuele va lentamente emancipandosi in virtù di un'intelligenza ritrovata (*L'intelligenza si dà per capire*[2] – la Morante affida alla voce di Manuele) attraverso viaggi che si svolgono nella sincronicità di ricordi recuperati e di esperienze cadenzate dalla spiegazione concessa da quegli stessi ricordi, quel che ad Aracoeli si concede è l'amaro incanto di ritrovarsi in un'irrecuperabilità traducibile nella dissoluzione di un'antica speranza.

Carmen De Stasio

** Prossimo numero:*
L'unicità oltre le attese: nello sguardo di Louis Malle

1 *A. Bertolucci, Elsa in «Aritmie», Garzanti, Milano, 1991, p. 149*

2 *E. Morante, Aracoeli (1982), Einaudi, Torino, 2015, p. 359*

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'UNITA' - Mercoledì 1° dicembre 1971

Grande e forte sciopero del cinema

Tutti uniti per rivendicare una svolta radicale. Una splendida prova di compattezza dei lavoratori, degli autori e degli attori

Mino Argentieri

Correnti e spinte contrastanti agitano il cinema italiano. Non trascorre settimana che qualche film non incappi nelle maglie della magistratura. Ai sequestri fan eco le manovre discriminatorie del ministero dello Spettacolo i veti censori posti nei film di Bellocchio o di Ferreri le ipotetiche restauratrici che gravano ancora sulla Mostra di Venezia le tresche per imporre allo Stato di sanare i debiti contratti da De Laurentis, l'offensiva di Matteotti contro l'associazionismo culturale. Tutto ciò mentre il gruppo cinematografico pubblico è paralizzato dalla mancanza di una comune e precisa visuale programnintica e la disoccupazione i disagi e l'incertezza dell'avvenire aumentano in ogni ramo della cinematografia.

Al contempo però, siamo partecipi di un evento che non ha precedenti negli ultimi quindici anni crollano sopravvivenze e barriere corporativistiche, vengono superate le divisioni artificiose, la gente del cinema, nel suo insieme scende in lotta per obbiettivi di democrazia e di produttività a fini sociali e cresce nei lavoratori del settore nelle organizzazioni sindacali fra i cineasti, gli attori i critici e le associazioni del pubblico una coscienza nuova di cui lo sciopero di ieri rappresenta una incisiva e possente manifestazione la coscienza che siamo di fronte a una politica rovinosa la quale danneggia gravemente il cinema italiano e protegge interessi speculativi gruppi parassitari, giochi di potere reviviscenze oltranziste e tentazioni poliziesche.

Occorre una svolta radicale questo è l'elemento che avvertono quanti hanno legittimi motivi per essere preoccupati della pericolosa china su cui ci si sta avviando. Ma per cambiare — lo conferma e lo ha ribadito lo sciopero di ieri — è necessario che i lavoratori e i cineasti e la parte viva della cultura cinematografica e degli spettatori infrangano il ruolo subordinato al quale sono stati costretti e determinino gli orientamenti e le prospettive del proprio lavoro e della attività cinematografica nel suo complesso.

Questa è la lezione che si trae da una battaglia che si annuncia lunga e aspra e che congiunge istanze democratiche a rivendicazioni raccordate alla meta di un rinnovamento globale e profondo. Dalla unità conseguita, dalla molteplicità intrecciata delle richieste, dal nesso inscindibile tra conquista di una reale e piena libertà e riforma delle strutture cinematografiche, dalle valutazioni date emerge non più sfiducia ma condanna verso un padronato che sacrifica sull'altare del proprio tornaconto la sicurezza del pane per chi lavora ed è silente se non complice, ogni qualvolta si attenti al diritto alla espressione (Sintomatica l'assenza della ANICA, dell'Unione produttori e dell'AGIS nel coro delle proteste suscitate dal caso di *In nome del padre* e di *L'udienza*).

Ma emerge anche, con accenti sempre più marcati, la condanna inappellabile di un metodo, in virtù del quale gli strumenti cinematografici pubblici rischiano di non rinascere a nuova vita e di non assolvere alcuno dei compiti loro assegnati perché li si vuole condizionare a costo di affossarli al monopolio governativo della gestione e di conseguenza a un tipo di rapporto tra i partiti del centro-sinistra che consente alle componenti oltranziste democristiane di dettar legge e di mortificare i socialisti, nel tentativo di sottometterli a disegni antidemocratici che essi non possono condividere e certo non condividono.

Si fa dunque strada la consapevolezza che non solo urge rifondare l'intiero assetto legislativo da cui dipende l'esistenza del cinema Italiano ma deve essere instaurata subito a ogni livello una prassi che consista nell'abbandono dei vecchi modi di gestire il patrimonio cinematografico pubblico e privato, accogliendo le richieste che salgono dal movimento dei lavoratori, degli autori, degli attori dei critici e degli operatori culturali. Soltanto così si apriranno orizzonti oggi chiusi, e poiché non è la forza che difetta ai sindacati e al fronte democratico del cinema e poiché non vi è ombra di dubbio sulla giustezza dei cartelli rivendicativi la verifica politica investe ora lo schieramento dei partiti di governo e la sua disponibilità a un discorso di progresso e di effettive e solide garanzie per il domani. Verifica questa che sarà proficua se sgombrerà il campo dal ricorso a pratiche verticistiche e autoritarie a baratti e a pateracchi che protrarrebbero una situazione logora e lascerebbero irrisolte le numerose questioni che sono all'ordine del giorno. Non è più tempo di rinvii di ostinate sordità di violenza repressiva di intolleranza di patteggiamenti e di mezze misure questo è il significato che scaturisce dallo sciopero generale del cinema preludio a una pressione che si accentuerà sensibilmente nelle prossime settimane e nei prossimi mesi.

Mino Argentieri

l'Unità / mercoledì 1 dicembre 1971 PAG. 7 / spettacoli-arte

Una splendida prova di compattezza dei lavoratori, degli autori e degli attori

GRANDE E FORTE SCIOPERO DEL CINEMA

Tutti uniti per rivendicare una svolta radicale

L'incontro all'Ente gestione: preoccupanti conferme

Spettacolo stravinskiano al Teatro dell'Opera

controcanale

oggi vedremo

SPORT (1°, ore 20.10)

ANDREMO IN CITTA' (2°, ore 21,15)

RITRATTO DI FAMIGLIA (1°, ore 22,15)

programmi

TV nazionale

TV secondo

Radio 1°

Radio 2°

Radio 3°

Cronaca della giornata di lotta a Roma

L'assemblea e il corteo in un clima di entusiasmo

Totale l'astensione dal lavoro - Gli interventi di Ottello Angeli, Nanni Loy ed Enzo Bruno al Cinema Appio - I partecipanti alla manifestazione - Tutte chiuse le sale per il primo spettacolo di ieri

Pungenti invettive

Maturazione politica

Si è concluso ad Ancona il Canteuropa

le prime

Cinema La morte cammina con i tacchi alti

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Filmcritica – Direttore Edoardo Bruno – N.4 - 1951

Dibattito sul cinema e i giovani

Con questi due articoli, di Umberto Barbaro e di Ermanno Contini, proseguiamo nell'inchiesta sul cinema e i giovani iniziata nello scorso numero con gli interventi di Chiarini e di Ojetti. Contiamo di proseguire nei prossimi numeri con altri articoli dato l'interesse suscitato soprattutto presso i giovani e l'attualità della discussione

Umberto Barbaro

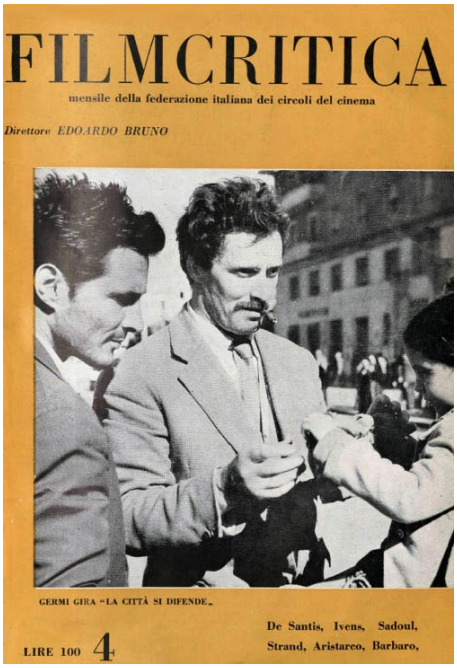
Barbaro: importanza del realismo

Relegati convenientemente in cantina i frutti pur faticati, delle ricerche erudite sulla preistoria del film, presupponendo cioè che siano già state bastantemente districate le questioni inerenti alla invenzione del cinematografo, e già dato a Cesare quello che è di Cesare in fatto di priorità e di preminenza nei singoli apporti e perfezionamenti per la creazione delle complesse apparature del film: a Murey, a Edison, ai fratelli Lumière e ai fratelli Skladanowski, rifattici alla *Magia Naturalis* di Giacomo della Porta, già incontrato con profitto nei campi del teatro e delle arti figurative, e a Padre Kirker e al mio forse trisavolo veneziano, il dotto e simpatico Daniele Barbaro, la cui *La pratica della perspettiva* i sovietici hanno recentemente voltato in caratteri cirillici e pubblicato in edizione monumentale; ricordato Fuso della camera oscura fatto dal Canaletto per le sue preziose vedute della regina dei mari, Venezia, e della bella Varsavia di Stanislao Augusto, risaliti all'epoca agitata della Roma di Mario e Silla al grande Lucrezio e al suo *De rerum natura*, e risospintici nella notte dei tempi fin nelle caverne di Altamira a riscoprire i bisonti graffiti su quelle pareti, antecedente preistorico del dinamismo plastico futurista e dei cartoni animati, e sopratutto simbolo di un bisogno antidiluviano, ma anzi di un bisogno di sempre, nell'uomo — quello di rappresentare la realtà in movimento — mobilitato cioè dai distretti culturali più lontani e remoti, nel tempo e nello spazio il bottino di cognizioni indispensabili che direttamente o indirettamente interessano il cinema — e si direbbe quasi tutto lo scibile umano — si può finalmente concludere, con tranquilla coscienza che ciò che interessa nel film, in quanto tale, è il suo essere arte. Conclusione che non significa affatto un restare con un palmo di naso a stringere un pugno di mosche, ma proprio invece essersi muniti della sola lanterna utile a rischiarare tutti i problemi della cosidetta filmologia, del solo strumento essenziale quale introibo ad ogni serio studio cinematografico.

È dunque sempre un errore, anche se talvolta un errore generoso, quello che propone di studiare il film prescindendo dalla sua artisticità: un errore anche se si vuole indagare un aspetto importantissimo del film, quello della sua utilità o dannosità riguardo agli spettatori, la sua portata sociale. Un errore che nasce da un'ormai antiquata e retriva considerazione dell'arte, intesa come qualche cosa di assoluto e di assolutamente valido in se e per sé, dalla quale sarebbero alieni, anche se spesso vi sono commisti, elementi pseudoartistici, concettuali o pratici. Errore nel quale, stranamente, è caduto anche Béla Balàzs («nel film l'arte non è nemmeno la cosa più importante») contraddicendo quella più moderna e più giusta teoria estetica che lui stesso ha tanto auspicato e alla creazione della quale ha dato tanti e tanti contributi e tante suggestioni.

Secondo questa più moderna e più sana teoria l'arte è proprio rappresentazione della realtà in movimento cioè *realismo*. Il realismo non è dunque una tendenza artistica, che dipenda dal particolare temperamento o dalle particolari condizioni sociali dell'artista seguire o non seguire, ma è la caratteristica stessa dell'arte. Fuori dal realismo ci sono altre cose che qualche volta sembrano, e che molto spesso particolari interessi tendono a spacciare per arte, ma che arte non sono; e che tutte si riconducono al termine opposto; allo straniamento dalla realtà (sogno, evasione, chimera, divertimento, gioco, piacere o che altro sia). Questa concezione del realismo, che l'identifica coll'arte, includerà anche tutte le tendenze e i generi che col realismo inteso in senso grettamente letterale non hanno niente a che fare — la favola, i componenti misti di storia e di fantasia, e tutte le trasfigurazioni della realtà purché siano motivate e necessarie, purché, in definitiva, siano un modo particolare, il modo particolare dell'arte, per meglio penetrare, per meglio conoscere e far conoscere la realtà; per cogliere e rendere ciò che è caratteristico in essa. E poiché non si può penetrare e conoscere la realtà per frammenti (che si cadrebbe nel *naturalismo* — la tranche de vie! —) si farà dell'arte solo partendo da un'idea, e sarà la presenza di quest'idea, di questa concezione del mondo, che qualificherà i frutti della fantasia umana artistici o meno. E poiché le idee sono frutti della realtà, ma hanno anche la loro reazione, e talvolta fortissima, sulla realtà e ne accelerano il corso, l'arte è da un verso condizionata e determinata, legata cioè ad un'epoca, espressione di una particolare realtà, e dall'altra è proiettata verso il futuro, anticipazione e contributo alla creazione di un'epoca nuova.

Ciò significa che l'arte della nostra epoca è il realismo socialista, formula nella quale contrariamente alle incomprensioni, ai fraintendimenti e alle calunnie, c'è posto per tutte le tendenze e per tutte le tecniche, per tutti gli umori persino, che siano propri delle singole persone artistiche. Ma — potrebbe chiedersi — come può esistere realismo socialista là ove esistano ancora le contraddizioni e le lacerazioni della società divisa in classi, dove il socialismo non sia stato ancora instaurato? Là ove non esiste una realtà socialista, come può l'arte, specchio della realtà, esprimerla? È chiaro



che l'arte non potrà esprimere una realtà inesistente: ma potrà auspicarla e preannunciarla, potrà disporre gli animi a desiderarla, ad applicarsi a promuoverla: vuoi con la rappresentazione dei conflitti, delle crisi, delle catastrofi e delle guerre cui è condannata la società divisa in classi e sarà allora una particolare e meno alta forma d'arte, quella in cui l'elemento determinato è più forte di quello determinante: sarà realismo sì, ma soltanto realismo critico; vuoi stimolando ed esaltando la fantasia verso l'affrancamento delle classi, dall'alienazione e dallo sfruttamento dell'uomo. E potrà allora dirsi con diritto *realismo socialista* (1).

Alla creazione di questa estetica nuova, la quale salva non solo, ma rivendica, tutte le parti vive, tutte le affermazioni valide, delle estetiche passate, ha dato grande impulso e approfondimento, la nuova arte del film. La quale, pur nella sua singolarità e con la peculiarità dei suoi mezzi espressivi, ha saputo respingere l'allettamento capzioso e la pretesa ad una estetica autonoma, che l'avrebbe posta oltre il novero delle sue consorelle, maggiori solo per età. E, affermandosi come arte, si è affermata inscindibile dall'idea che esprime e inscindibile dall'azione pratica che esplica. In quanto arte di collaborazione il cinema necessita di una idea, o tesi, formulata coscientemente che renda possibile questa collaborazione; e in quanto arte fortemente suggestiva il cinema non resta mai senza lasciar traccia sullo spettatore.

L'opera d'arte va dunque sempre vista nei rapporti col suo pubblico che tale la riconosce, che

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

come tale l'apprezza o che anche solo ne subisce l'influenza e viene ad esserne in maggiore o minore misura trasformato.

---

(1) Con questo credo di aver completato la mia risposta al problema di una revisione della critica cinematografica sollecitato da Aristarco: a me sembrò e sembra (a parte altre e marginali considerazioni largamente servite da questa stessa rivista ai lettori) che, posta nei termini in cui è stata posta, la discussione non abbia ragione di protrarsi. Una revisione critica va condotta sulla linea dell'abbandono delle posizioni teoriche dell'idealismo. Tanto è vero che il problema reale è questo che le più ragionevoli risposte tendono a ricondurvelo: Chiarini per negare la mia tesi restando sentimentalmente attaccato, e a me sembra, esteriormente attaccato, alle sue vecchie posizioni teoriche, Fernando di Giammatteo esplicitamente respingendo l'estetica idealistica non però per ricadere nell'estetica marxista. Vito Pandolfi accusando di provincialismo la cultura cinematografica italiana: accusa che veramente non le tocca se per non esserlo deve rifarsi, come egli propone, a Husserl a Jaspers, a Dewey e non ricordo più a chi ancora. Dove mi sembra che il desiderio di sfoggiare larghezza di informazione abbia giocato a Pondolfi un brutto tiro: che se l'estetica cinematografica si mettesse all'ombra delle personalità che egli cita non potrebbe che divenire estetica del fascismo, almeno delle attuali camuffate forme di fascismo. Con quale vantaggio non è chi non veda. Ma, a parte le valutazioni di semplici accenni marginali nelle risposte, queste mi confortano a pensare di aver effettivamente centrato il problema.

Perciò proporsi di studiare e giudicare le opere d'arte significherà anche non prescindere da questo rapporto, significherà studiarle e valutarle non solo come portatrici di un'idea, nel clima storico che le ha determinate, ma studiarle anche nella loro portata sociale, nell'efficacia maggiore o minore che esse hanno nel contribuire a creare un nuovo clima storico, una nuova storia. Indagini che non sono affatto estranee alla definizione del valore artistico delle opere ma proprio la base e l'essenza stessa di questa valutazione.

E possiamo anche concordare con coloro, e son molti, che affermano e ripetono che le vere opere d'arte non sono mai dannose; ma a condizione che ciò non significhi che esse sono indifferenti alle idee e prive di pratica utilità, possiamo, in altri termini, convenire che l'arte non è mai antieducativa, a condizione che ciò significhi che essa è sempre educativa, che il suo dar forma alla vita significa soprattutto darle una *norma.*

Indagare sul valore educativo e formativo dell'arte sarà allora non solo lecito ma necessario. L'opera d'arte non è una stella fissa che splende di luce propria indifferente a ciò che illumina. Perciò considerare l'arte nelle idee che esprime e nella portata sociale significa non prescindere dall'artisticità, ma determinarla.

Considerando l'arte nel suo rapporto col pubblico, dobbiamo anche premettere che quando si parla di arte s'intende che essa nel suo concetto abbraccia e include anche la non arte: nel senso che il film brutto, ad esempio, è un conato abortito verso l'arte anche se produttore e regista si son proposti scopi unicamente affaristici nel realizzarlo; che un brutto quadro è pur sempre un quadro e non un pezzo di tela o una tavola.

Per intendere quella che può essere la portata sociale dei film e in particolare il loro valore o disvalore educativo, può esser utile meditare su di un fatto che, sebbene assai ben noto, non ha provocato quelle utili deduzioni che, a mio avviso se ne possono trarre: ed è che i migliori film italiani di questi ultimi anni, i film neo-realisti, non hanno avuto in patria al loro apparire quel successo che vi ottennero posteriormente, e si direbbe di rimpallo, dopo i loro successi internazionali. Questo fatto dimostra che bisogna, nel valutare i film, tener conto della disposizione dell'animo degli spettatori. Disposizione che è particolarmente importante quando si tratti di un pubblico particolarissimo come, ad esempio, quello dei ragazzi.

Il pubblico cinematografico in genere va a vedere un film sapendo in precedenza non tanto quello che il film ammonirà loro (un pò di riflessione potrebbe, nella maggior parte dei casi, far prevedere anche questo) ma il piacere che lo spettacolo produrrà in loro; ed anche che tipo di piacere: una consolante commozione, se si tratta di un dramma e una tensione e una sospensione dell'animo finalmente scaricata in un lieto fine, previsto eppure desiderato al punto da temere per tutto lo spettacolo che possa non avverarsi, o una serie di sberleffi e di situazioni assurde ma irresistibilmente comiche. L'abituale disposizione dell'animo dello spettatore si compendia nel suo desiderio di film *divertenti*, che comprendono, come è noto anche quelli terrificanti o *lacrimocianti.* Abituato a quel divertimento, cioè a quel piacere, il pubblico italiano è rimasto deluso di non averlo provato alla visione dei film neo-realisti e li ha giudicati cattivi film; giudizio che diffuso rapidissimamente, come sempre avviene per i film ha determinato il primo insuccesso di quei film. Ma le notizie dei trionfi di quella produzione sugli schermi stranieri e (subordinatamente) il bene che la critica ne ha detto, hanno indotto molti spettatori a tornare a rivederli o, nella maggior parte dei casi ad andarli a vedere; e ne è nato un diverso giudizio. Un giudizio che è dipeso da un diverso atteggiamento, da una diversa disposizione dell'animo del pubblico: andiamo a vedere che cosa c'è di straordinario in questi film, non vuol dire aspettarsi davvero qualche cosa di straordinario, non significa di necessità essere fiduciosi e cordiali, può anche significare essere scettici ed ostili. La differenza sta in un atteggiamento sia pure rudimentalmente critico succeduto ad un atteggiamento del tutto abbandonato, del tutto acritico.

Non è una grande scoperta: dinnanzi all'arte questi sono i due possibili atteggiamenti del pubblico e lo ha detto stupendamente Chateaubriand: «La musique tient le milieu entre la nature materielle et la nature intellectuelle; elle peut depouiller l'amour de son enveloppe terrestre ou donner un corps à l'ange; selon les disposition de celui qui l'ecoute ses accords sont des pensées ou des caresses». (Ch. Vie de Rancé IV).

Gli spettatori di film vanno al cinematografo per averne delle *caresses*. Sono felici di piangere alla morte della signora delle camelie, che è poi nientedimeno che la morte di Greta Garbo, consigliano di andare a vedere il film di Totò che fa sbellicare dal ridere, e non mancano di

segue a pag. successiva

Una suggestiva inquadratura di « La vita riprenderà » (tit. provv.) di Sergio Grieco. Il film è interpretato da Carla Del Poggio, Andrea Checchi e Ermanno Randi con la partecipazione di Marina Berti. (Produzione Sauc - Distribuzione Urania)

Una suggestiva inquadratura di "La vita riprenderà" (tit. provv.) di Sergio Grieco. Il film è interpretato da Carlao Del Poggio, Andrea Checchi e Ermanno Randi con la partecipazione di Marina Berti. (Produzione Sauc - Distribuzione Urania)

segue da pag. precedente

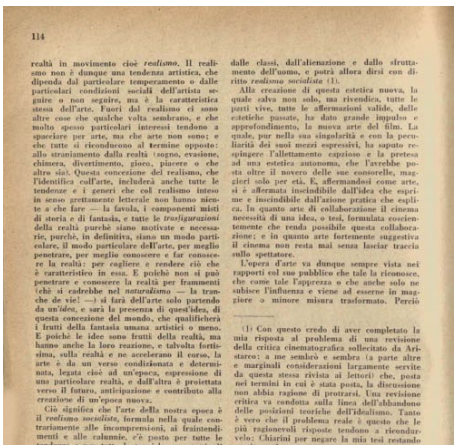
aggiungere tuttavia che è una stupidaggine, tremano di ansia ai più vieti *finali alla Griffith* e subiscono senza riserve il *thrill* dei film gialli, di gangster, di ladri gentiluomini, di poliziotti dilettanti.

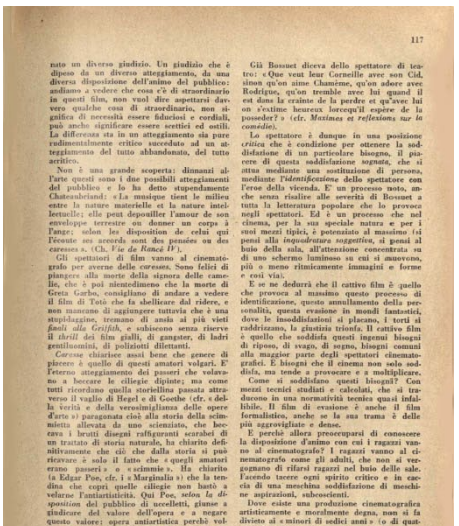
Caresse chiarisce assai bene che genere di piacere è quello di questi amatori volgari. È l'eterno atteggiamento dei passeri che volavano a beccare le ciliegie dipinte; ma come tutti ricordano quella storiellina passata attraverso il vaglio di Hegel e di Goethe (cfr. «della verità e della verosimiglianza delle opere d'arte») paragonata cioè alla storia della scimmietta allevata da uno scienziato, che beccava i brutti disegni raffiguranti scarabei di un trattato di storia naturale, ha chiarito definitivamente che ciò che dalla storia si può ricavare è solo il fatto che «quegli amatori erano passeri» o «scimmie». Ha chiarito (a Edgar Poe, cfr. i «Marginalia») che la tendina che coprì quelle ciliegie non bastò a velarne l'antiartisticità. Qui Poe, *selon la disposition* del pubblico di uccelletti, giunse a giudicare del valore dell'opera e a negare questo valore: opera antiartistica perché volta a soddisfare un bisogno fisico, nel caso: mangiare.

E come i film potrebbero soddisfare similmente bisogni fisici? Dare il piacere delle carezze o il gusto dei cibi? Mediante una operazione psichica che ha fatto più volte identificare il film con il sogno (da due scrittori che sono agli antipodi tra di loro: Hoffmansthal ed Eremburg).

Già Bossuet diceva dello spettatore di teatro: «Que veut leur Corneille avec son Cid, sinon qu'on aime Chamème, qu'on adoro avec Rodrigue, qu'on tremble avec lui quand il est dans la crainte de la perdre et qu'avec lui on s'extime heureux lorccqu'il espère de la posseder?» (cfr. Maximes et reflexions sur la comédie).

Lo spettatore è dunque in una posizione critica che è condizione per ottenere la soddisfazione di un particolare bisogno, il piacere di questa soddisfazione sognata, che si attua mediante una sostituzione di persona, mediante l'identificazione dello spettatore con l'eroe della vicenda. È un processo noto, anche senza risalire alle severità di Bossuet a tutta la letteratura popolare che lo provoca negli spettatori. Ed è un processo che nel cinema, per la sua speciale natura e per i suoi mezzi tipici, è potenziato al massimo (si pensi alla inquadratura soggettiva, si pensi al buio della sala, all'attenzione concentrata su di uno schermo luminoso su cui si muovono, più o meno ritmicamente immagini e forme e così via).



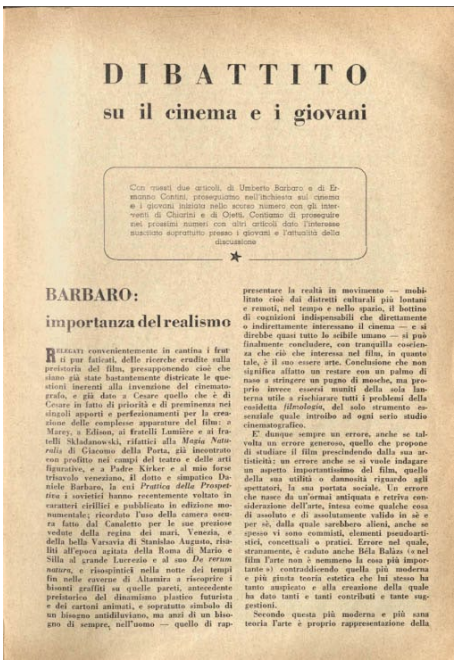


E se ne dedurrà che il cattivo film è quello che provoca al massimo questo processo di identificazione, questo annullamento della personalità, questa evasione in mondi fantastici, dove le insoddisfazioni si placano, i torti si raddrizzano, la giustizia trionfa. Il cattivo film è quello che soddisfa questi ingenui bisogni di riposo, di svago, di sogno, bisogni comuni alla maggior parte degli spettatori cinematografici. E bisogni che il cinema non solo soddisfa, ma tende a provocare e a moltiplicare. Come si soddisfano questi bisogni? Con mezzi tecnici studiati e calcolati, che si traducono in una normatività tecnica quasi infallibile. Il film di evasione è anche il film formalistico, anche se la sua trama è delle più aggrovigliate e dense.

E perché allora preoccuparsi di conoscere la disposizione d'animo con cui i ragazzi vanno al cinematografo? I ragazzi vanno al cinematografo come gli adulti, che non si vergognano di rifarsi ragazzi nel buio delle sale. Facendo tacere ogni spirito critico e in caccia di una meschina soddisfazione di meschine aspirazioni, subcoscienti.

Dove esiste una produzione cinematografica artisticamente e moralmente degna, non si fa divieto ai «minori di sedici anni» (o di quattordici) a frequentare i cinema per adulti, anche se si producono in copia film specialmente destinati all'infanzia. Ed è l'Unione Sovietica, dove nel campo cinematografico si è combattuta ed eliminata la produzione di evasione, la produzione formalistica, la produzione cosmopolitica. E dove gli spettatori assistono a film che parlano alla loro sveglia coscienza e non solleticano il loro subcosciente.

Umberto Barbaro



DIBATTITO

su il cinema e i giovani

Con questi due articoli, di Umberto Barbaro e di Ernesmo Contri, proseguiamo nell'inchiesta sul cinema e i giovani iniziata nello scorso numero con gli interventi di Chiarini e di Ostis. Contiamo di proseguire coi prossimi numeri con altri articoli dato l'interesse suscitato soprattutto presso i giovani e l'attualità della discussione

★

BARBARO:

importanza del realismo

RILEGATI convenientemente in cantina i frutti pur faticati, delle ricerche erudite sulla preistoria del film, presupponendo cioè che siano già state bastantemente districate le questioni inerenti alla invenzione del cinematografo, e già dato a Cesare quello che è di Cesare in fatto di priorità e di preminenza nei singoli apporti e perfezionamenti per la creazione delle complesse apparature del film: a Marey, a Edison, ai fratelli Lumière e ai fratelli Skladanowski, riflettici alla *Magia Naturalis* di Giacomo della Porta, già incontrato con profitto nei campi del teatro e delle arti figurative, e a Padre Kirker e al mio forse trisavolo veneziano, il dotto e simpatico Daniele Barbaro, le cui *Pratica della Prospettiva* i sovietici hanno recentemente voltato in caratteri cirillici e pubblicato in edizione monumentale; ricordato l'uso della camera oscura fatto dal Canaletto per le sue precisose vedute della regina dei mari, Venezia, e della bella Varsavia di Stanislao Augusto, risaliti all'epoca agitata della Roma di Mario e Silla al grande Lucrezio e al suo *De rerum natura*, e rioospinici nella notte dei tempi fin nelle caverne di Altamira a riscoprire i bisonti graffiti su quelle pareti, antecedente preistorico del dinamismo plastico futurista e dei cartoni animati, e soprattutto simbolo di un bisogno antidiluviano, ma anzi di un bisogno di sempre, nell'uomo — quello di rappresentare la realtà in movimento — mobilitato cioè dai distretti culturali più lontani e remoti, nel tempo e nello spazio, il bottino di cognizioni indispensabili che direttamente o indirettamente interessano il cinema — e si direbbe quasi tutto lo scibile umano — si può finalmente concludere, con tranquilla coscienza che ciò che interessa nel film, in quanto tale, è il suo essere arte. Conclusione che non significa affatto un restare con un palmo di naso a stringere un pugno di mosche, ma proprio invece esserci muniti della sola lanterna utile a rischiarare tutti i problemi della cosiddetta *filmologia*, del solo strumento essenziale quale introibo ad ogni serio studio cinematografico.

E dunque sempre un errore, anche se talvolta un errore generoso, quello che propone di studiare il film prescindendo dalla sua artisticità: un errore anche se si vuole indagare un aspetto importantissimo del film, quello della sua utilità o dannosità riguardo agli spettatori, la sua portata sociale. Un errore che nasce da un'ormai antiquata e retriva considerazione dell'arte, intesa come qualche cosa di assoluto e di assolutamente valido in sè e per sè, dalla quale sarebbero alieni, anche se spesso vi sono commisti, elementi pseudoartistici, concettuali o pratici. Errore nel quale, stranamente, è caduto anche Béla Balázs («nel film l'arte non è nemmeno la cosa più importante») contraddicendo quella più moderna e più giusta teoria estetica che lui stesso ha tanto ampiamente e alla creazione della quale ha dato tanti e tanti contributi e tante suggestioni.

Secondo questa più moderna e più sana teoria l'arte è proprio rappresentazione della realtà in movimento cioè *realismo*. Il realismo non è dunque una tendenza artistica, che dipenda dal particolare temperamento o dalle particolari condizioni sociali dell'artista seguire o non seguire, ma è la caratteristica stessa dell'arte. Fuori dal realismo ci sono altre cose che qualche volta sembrano, e che molto spesso particolari interessi tendono a spacciare per arte, ma che arte non sono; e che tutte si riconducono al termine opposto: allo stranimento dalla realtà (sogno, evasione, chimera, divertimento, gioco, piacere o che altro sia). Questa concezione del realismo, che l'identifica coll'arte, includerà anche tutte le tendenze e i generi che col realismo inteso in senso grettamente letterale non hanno niente a che fare — la favola, i componenti misti di storia e di fantasia, e tutte le *trasfigurazioni* della realtà purchè siano motivate e necessarie, purchè, in definitiva, siano un modo particolare, il modo particolare dell'arte, per meglio penetrare, per meglio conoscere e far conoscere la realtà: per cogliere e rendere ciò che è caratteristico essa. E poichè non si può penetrare e conoscere la realtà per frammenti (che si cadrebbe nel *naturalismo* — la tranche de vie! — tanto caro all'arte sotto il pretesto da un'*idea*, e sarà la presenza di quest'idea, di questa concezione del mondo, che qualificherà i frutti della umana artistici o meno.

E poiche le idee sono frutti della realtà, ma hanno anche la loro autonomia, e talvolta fortissima, sulla realtà e ne accelerano il corso, la arte è da un verso condizionata e determinata, legata cioè ad un'epoca, espressione di una particolare realtà, e dall'altra è proiettata verso il futuro, anticipazione e contributo alla creazione di un mondo nuovo.

Ciò significa che l'arte della nostra epoca è il *realismo socialista*, formula nella quale contrariamente, si intendono i più assurdi fraintendimenti e alle calunnie. c'è posto per tutte le tendenze e per tutte le tecniche, per tutti gli amori personali e per tutte le singole maniere personne artistiche. Ma — potrebbe chiedersi — come può esistere realismo socialista là ove esistano ancora le condizioni e le lacerazioni della società divisa in classi, dove il socialismo non è stato ancora instaurato? Là ove non esiste una realtà socialista, come può l'arte, specchio della realtà, esprimerla? E chiaro che l'arte non può esprimere una realtà inesistente: ma potrà auspicarla e preannunciarla, potrà disporre gli animi a desiderarla, ed applicarsi a promuoverla; vuol con la rappresentazione dei conflitti, delle crisi, delle catastrofi e delle guerre cui è condannata la società divisa in classi — e sarà allora una particolare e meno alta forma d'arte, quella in cui l'elemento determinato è più forte di quello determinante: sarà realismo sì, ma soltanto *realismo critico*; vuol stimolando ed esaltando la *fantasia* verso l'affrancamento dalle classi, dall'alienazione e dallo sfruttamento dell'uomo, e potrà allora dirsi con diritto *realismo socialista* (1).

Alla creazione di questa estetica nuova, la quale salva non solo, ma rivendica, tutte le parti vive, tutte le affermazioni valide, delle estetiche passate, ho dato grande impulso e approfondimento, la nuova arte del film. La quale, pur nella sua singolarità e con la peculiarità dei suoi mezzi espressivi, ha saputo respingere l'allettamento capzioso e la pretesa ad una estetica autonoma, che l'avrebbe posta oltre il novero delle sue consorelle, maggiori solo per età. E, affermandosi come arte, si è affermata inscindibile dall'idea che esprime e inscindibile dall'azione pratica che esplica. In quanto arte di collaborazione il cinema necessita di una idea, o tesi, formulata coscientemente che renda possibile questa collaborazione; e in quanto arte fortemente suggestiva il cinema non resta mai senza lasciar traccia sullo spettatore.

L'opera d'arte va dunque sempre vista nei rapporti col suo pubblico che tale la riconosce, che come tale l'apprezza o che anche solo ne subisce l'influenza e viene ad esserne in maggiore o minore misura trasformato. Perciò

(1) Con questo credo di aver completato la mia risposta al problema di una revisione della critica cinematografica sollecitato da Aristarco: a me sembra e sembra (a parte altre e marginali considerazioni largamente sevite da questa stessa rivista ai lettori) che, posta nei termini in cui è stata posta, la discussione non abbia ragione di protrarsi. Una revisione critica va condotta sulla linea dell'abbandono delle posizioni teoriche dell'idealismo. Tanto è vero che il problema reale è questo che le più ragionevoli risposte tendono a ricondurvelo: Chiarini per negare la mia tesi restando sentimentalmente attaccato, e a me sembra, esteriormente attaccato, alle sue vecchie posizioni teoriche, Fernando di Giammatteo esplicitamente respingendo l'estetica idealistica non però per *ricadere* nell'estetica marxista, Vito Pandolfi accusando di provincialismo la cultura cinematografica italiana: accusa che veramente non le tocca se per non cercarlo deve ritarsi, come egli propone, a Husserl a Jaspers, a Dewey e non ricordo più a chi ancora. Dove mi sembra che il desiderio di leggere lucherezza di informazione abbia giocato a Pandolfi un brutto tiro: che se l'estetica cinematografica si mettesse all'ombra delle personalità che egli cita non potrebbe che divenire estetica del fascismo, almeno delle attuali camuffate forme di fascismo. Con quale vantaggio non è chi non veda. Ma, a parte le valutazioni di semplici accenni marginali nelle risposte, queste mi confortano a pensare di aver effettivamente centrato il problema.

"Le sang d'un poète" - ovvero un esempio di film fuori da quel realismo che Barbaro considera come la caratteristica stessa dell'arte

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - PODCAST dal 3 al 30 settembre 2025

Per ascoltare i podcast clicca qui
https://www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio

Artistica-Mente | Seconda Serie - Decima Puntata - La pittura emiliana e lombarda del' 400. Conduce Mariella Pizziconi. |24.09.2025|09:35

L'autobiografia di Charles Chaplin | Trentunesima Parte - "La sfida de "La donna di Parigi". Conduce Roberto Chiesi. |23.09.2025|09:21

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (LXI) - Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al ricordo di Adriana Asti. 18.09.2025|08:05

Schegge di cinema russo e sovietico | Quarantasettesima Puntata - "Benvenuti tra i pionieri sovietici" di Elem Klimov. Conduce Antonio Vladimir Marino. |17.09.2025|17:24
I Premi Campiello | Puntata Speciale - Wanda Marasco (1953), vincitrice nel 2025 con "Di spalle a questo mondo" (Neri Pozza, 2025). Conduce Maria Rosaria Perilli. |17.09.2025|06:55

Human Rights Film Fest | 2025 - Presentazione di Human Rights Film Fest 1° Edizione | Roma Torrione Prenestino dal 24 al 28 settembre 2025. Diritti umani, democrazia e libertà di espressione. Conduce Julia Vdovina, presidente dell'Associazione Ars Mundi APS. |13.09.2025|06:30

I Premi Campiello | Trentesima Puntata - Sergio Maldini (1923 - 1998), vincitore nel 1992 con "La casa Nord-Est (Marsilio, 1992). Conduce Maria Rosaria Perilli. |09.09.2025|07:14

L'autobiografia di Charles Chaplin | Trentesima Parte - "L'arte di recitare". Conduce Roberto Chiesi. 09.09.2025!08:53

I dimenticati #122 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Centoventiduesima puntata: Diana Maggi. Conduce Virgilio Zanolla. |04.09.2025 |14:26

I Premi Campiello | Ventinovesima Puntata - Isabella Bossi Fedrigotti (1948), vincitrice nel 1991 con "Di buona famiglia" (Longanesi, 1991). Conduce Maria Rosaria Perilli. |03.09.2025|06:39

Cinesapiens | Prima Puntata - "Il proiettore e la pistola". Conduce Antonio La Torre Giordano |30.09.2025|08:50

a cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XCVII)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Fiorello

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

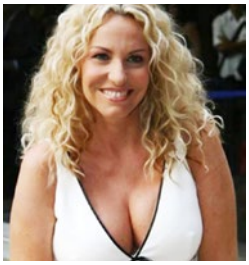
Massimo Cacciari

Mauro Corona

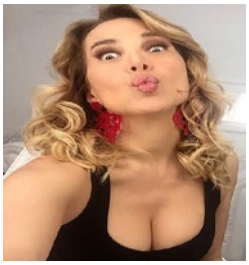
Alessandro Cecchi Paone

Daniele Capezzone

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

Flavio Insinna

Bruno Vespa

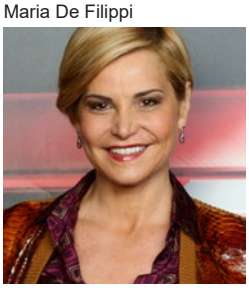
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti

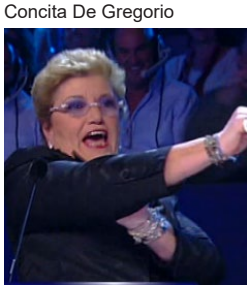
Concita De Gregorio

Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier


Mara Maionchi

Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Pio e Amedeo

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Nunzia De Girolamo

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santanchè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

Federica Panicucci

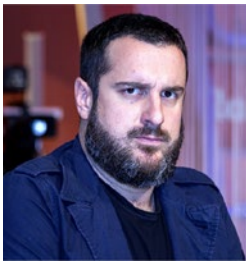
Patrizia De Blank

Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti

Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Butch Cassidy (1969) di George Roy Hill

Parlami delle banche australiane.
Etta: Sono ricche, mature e succulente...
Le banche o le donne?
- Oltre alle banche, anche le donne.

Butch (Paul Newman) e Sundance (Robert Redford) chiedono ad Etta (Katharine Ross) del perché la proposta di andare in Australia, lei risponde con ironia

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina,
Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:

Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.aamod.it/link/
www.usnexpo.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.cineforumdonorione.com
www.cineconcordia.it/wordpress
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.associazionebandapart.it/
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladicinemaindipendente.com
Il marxismo libertario.it
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia.it
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2
www.magiadellaluce.com
www.globalproject.info/it/resources
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org/it/
Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società
www.festivalfike.com
www.sentierofilm.com
www.cinemainospedale.it
www.lafestadeifollinola.wordpress.com
www.accordiedisaccordi.it/partner/
www.sergiociulliattore.com/
www.hrff.it
www.as-cinema.com

Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub:
https://bit.ly/2JA5tOx

Diari di Cineclub Radio

Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio:
https://bit.ly/2YEmrjr

Diari di Cineclub YouTube

(ex | www.youtube.com/diaridicineclub)
Informiamo che il nostro canale YouTube è stato manomesso da ignoti e bloccato. Espletati senza successo tutti i tentativi di ripristino, siamo costretti nostro malgrado alla creazione di un nuovo canale con tempi tecnici lunghi per le rilevanti difficoltà a recuperare il considerevole archivio creato in questi anni di gestione.

Alcune foto presenti su Diari di Cineclub potrebbero essere state prese da Internet e quindi valutate di pubblico dominio. Se i soggetti o gli autori avessero qualcosa in contrario alla pubblicazione, lo possono segnalare alla redazione inviando una email a diaridicineclub@gmail.com che provvederà prontamente alla rimozione delle immagini utilizzate